



UM ESCRITOR na BIBLIOTECA

2 0 1 1

CRISTOVÃO TEZZA
ANA PAULA MAIA
ELVIRA VIGNA
LUIZ RUFFATO
ANTÔNIO TORRES
MARÇAL AQUINO
REINALDO MORAES
SÉRGIO SANT'ANNA
LUIZ ALFREDO GARCIA-ROZA
MILTON HATOUM

O isolamento do escritor, fechado em seu *bunker*, envolvido apenas com o trabalho literário e afastado das convenções da vida cotidiana é uma imagem que ainda paira no inconsciente coletivo dos leitores, mas tem perdido força nos últimos anos. A reclusão de autores como Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e Thomas Pynchon é cada vez mais difícil de se praticar nessas duas primeiras décadas dos anos 2000.

Isso porque o contato com o leitor passou a fazer parte do trabalho do escritor, que não pode mais “apenas” escrever livros. Espera-se dele, também, que dialogue com seus leitores, fale de seu processo criativo, das ilusões e desilusões de seu ofício e que, com isso, também desmistifique a figura do criador de ficção ou poesia. É a chamada vida literária, um circuito de feiras e eventos diversos de literatura espalhados pelo país que deu a oportunidade para que escritores estreitassem com o leitor uma relação historicamente distante.

As entrevistas contidas neste volume vão ao encontro dessa nova realidade da literatura brasileira,

uma vez que o conteúdo é oriundo de bate-papos em que o público exerce papel de destaque. Além dos tradicionais temas que dificilmente escapam de entrevistas com escritores, como o método de trabalho, as crises de criatividade, a construção de personagens e as influências decisivas no âmbito literário, os livros da série “Um Escritor na Biblioteca” trazem ao leitor o espírito do tempo em que as conversas se deram, seja o momento mais político vivido nos anos 1980, quando o projeto se iniciou, ou a efervescência e diversidade de escritores e temas que marcam a segunda década dos anos 2000, quando o evento foi retomado.

Além de percorrer a vida e a carreira dos escritores, suas visões de mundo e motivações, a seleção de escritores deste livro funciona como um mosaico das principais tendências da literatura brasileira nos últimos 30 anos.



**UM ESCRITOR_{na}
BIBLIOTECA**

Beto Richa
Governador do Estado do Paraná

Paulino Viapiana
Secretário de Estado da Cultura

Valéria Marques Teixeira
Diretora Geral da Secretaria de Estado da Cultura

Rogério Pereira
Diretor da Biblioteca Pública do Paraná

Ivens Moretti Pacheco
Diretor da Imprensa Oficial do Paraná

Núcleo de Edições
Marcio Renato dos Santos
Omar Godoy

Edição
Luiz Rebinski Junior

Revisão
Vanessa Rodrigues

Capa
Rafael Sica

Projeto Gráfico e Diagramação
Clarissa Menini

Dados internacionais de catalogação na publicação
Bibliotecária responsável: Mara Rwejane Vicente Teixeira

Um Escritor na Biblioteca : 1980. — Curitiba, PR :
Secretaria de Estado da Cultura: Biblioteca Pública do Paraná, 2013.
188 p. ; 21 cm.

ISBN

1. Escritores brasileiros – Entrevistas. I. Biblioteca Pública do Paraná.

CDD (22ª ed.)
928.69



**UM ESCRITOR^{na}
BIBLIOTECA**

2 0 1 1

CRISTOVÃO TEZZA
ANA PAULA MAIA
ELVIRA VIGNA
LUIZ RUFFATO
ANTÔNIO TORRES
MARÇAL AQUINO
REINALDO MORAES
SÉRGIO SANT'ANNA
LUIZ ALFREDO GARCIA-ROZA
MILTON HATOUM

Em 2011, após uma interrupção de 26 anos, o projeto “Um Escritor na Biblioteca” foi retomado na Biblioteca Pública do Paraná (BPP) com uma programação mensal.

Nesta nova fase, o projeto contou com a participação de dez escritores e ganhou outras características: em formato de bate-papo, sempre sob a mediação de um especialista, os autores são convidados a falar sobre formação literária, primeiras leituras e a relação com as bibliotecas. A conversa também passou a ser transcrita no jornal *Cândido*, publicado mensalmente pela BPP. Além disso, o projeto foi transformado em programa de televisão, em parceria com a TV E-Paraná, que os transmite semanalmente.

Se a principal característica da literatura brasileira contemporânea, como muitos acreditam, é a diversidade de autores e estilos, o projeto “Um Escritor na Biblioteca” pode ser considerado uma espécie de espelho dessa realidade literária.

As entrevistas aqui reunidas oferecem ao leitor a visão crítica de autores tão contrastantes quanto Cristovão Tezza e Reinaldo Moraes, Antônio Torres e Luiz Ruffato.

No entanto, ainda que com as salutares diferenças, de temática e linguagem, esses dez autores têm em comum a busca por uma voz particular, seja nas narrativas policiais de Marçal Aquino

ou no romance de matriz machadiana de Milton Hatoum, que traz a Amazônia para o primeiro plano da literatura nacional.

Se nos anos 1980, quando o projeto teve sua primeira edição, a preocupação dos autores era em relação à política e à redemocratização do país, nos anos 2000 os temas são outros. Além da formação intelectual e literária dos escritores, os relatos deste livro dão conta de assuntos como a formação de novos leitores, a profissionalização do mercado editorial brasileiro, o estudo da literatura em escolas e universidades e, claro, a autoavaliação dos escritores a respeito de suas próprias trajetórias. Depoimentos que capturam personagens interessantes de um dos períodos mais férteis da literatura nacional nas últimas décadas.

Rogério Pereira

Diretor da Biblioteca Pública do Paraná

SUMÁRIO

Cristovão Tezza.....	11
Ana Paula Maia.....	31
Elvira Vigna.....	45
Luiz Ruffato.....	61
Antônio Torres.....	79
Marçal Aquino.....	97
Reinaldo Moraes.....	117
Sérgio Sant'Anna.....	135
Luiz Alfredo Garcia-Roza.....	153
Milton Hatoum.....	171

CRISTOVÃO TEZZA

“A minha literatura se fez, e se faz,
como observação da realidade.”

O ano de 2007 marca uma ruptura na carreira de CRISTOVÃO TEZZA. Reconhecido como um importante autor pela crítica, Tezza, no entanto, ficou conhecido do grande público após a publicação de *O filho eterno*. O romance, que fala sobre a relação do personagem central com seu filho, portador de Síndrome de Down, conquistou os principais prêmios literários do país, entre eles o Jabuti (melhor romance) e o Prêmio São Paulo de Literatura, e caiu nas graças dos leitores, tornando-se *best-seller*.

II

Desde então, tudo foi diferente na vida de Tezza. O escritor se desligou da Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde lecionou por muitos anos, passou a viajar continuamente, participando dos principais eventos literários do país, e sua obra foi traduzida para diversos idiomas, além de ter sido adaptada para outras linguagens, como teatro e cinema.

Tezza participou do projeto “Um Escritor na Biblioteca” pouco depois de ter lançado o romance *Um erro emocional* (2010), livro que teve uma gestação tortuosa devido ao estrondoso sucesso de *O filho eterno*. O encontro também marcou a retomada do projeto, cuja primeira edição aconteceu entre os anos 1985 e 1987.

Durante o encontro, Tezza contou como e de que maneira se tornou leitor e escritor. Também revelou sua relação visceral com a Biblioteca Pública do Paraná. “Toda minha formação intelectual de leitor, entre os 12 e os 18 anos, foi basicamente feita na BPP. Fui um rato de biblioteca”, disse ao tradutor e jornalista Christian Schwartz, que mediou o papo. Tezza ainda falou sobre mercado editorial, leitura e criação literária. “A constituição de um personagem é algo que, no meu caso, leva muito tempo, dá muito trabalho. Porque é a elaboração de uma

visão de mundo, de um ponto de vista que se transforma em linguagem, que se consubstancia num personagem” comentou o escritor, que desde então lançou o romance *Um erro emocional*, a coletânea de contos *Beatriz*, o ensaio *O espírito da prosa* e a seleção de crônicas *Um operário em férias*.

Na retomada deste projeto, a primeira pergunta que se fará aos escritores será sobre bibliotecas. Qual a sua relação com esses espaços?

12

Tenho uma relação afetiva e emocional com a Biblioteca Pública do Paraná. Toda minha formação intelectual de leitor, entre os 12 e os 18 anos, foi basicamente feita na BPP. Fui um rato de biblioteca, primeiro na parte infantojuvenil, onde ficava lendo as histórias do Tintim. Depois, comecei a ler Monteiro Lobato e não parei mais. A BPP teve um papel fundamental na minha formação de escritor. Outra biblioteca muito importante para mim foi a do Colégio Estadual do Paraná.

Monteiro Lobato foi importante para a sua formação?

Hoje sabemos que o Monteiro Lobato era racista, mas ele também foi um iluminista, alguém que acreditava na explicação do mundo. O *Sítio do Picapau Amarelo* está cheio de fantasia, mas tudo é uma explicação racional para iluminar o mundo, para tornar as coisas melhores. Além dele, também foi importante para a minha formação o Conan Doyle, que criou um personagem inesquecível, o Sherlock Holmes. Quem é o Sherlock? Um racionalista, alguém que encontra um crime, um mistério e, pela pura força da inteligência, por sinais, descobre o assassino e chega à explicação racional do mundo. Não há mágica em Sherlock Holmes. Também li muito Júlio Verne, Dostoiévski e Camus.

Após esse primeiro contato com a leitura, como se deu o início de sua atividade de escritor?

Comecei, na verdade, com a longa narrativa. Escrevi três romances imprestáveis, uns livrões. É que eu era um escritor compulsivo. Entrei nessa história de escrever porque era um bom datilógrafo. Tinha uma máquina de escrever na minha casa. O pessoal saía para trabalhar e eu ficava sozinho. Então, fui aprendendo sozinho e, em um domingo, convoquei a minha família e fiz uma demonstração. Coloquei uma venda nos olhos, diante da máquina, e perguntei: o que vocês querem que eu escreva? Minha mãe me pegou pela mão e, no dia seguinte, me arrumou um emprego. Eu tinha 13 anos e fui trabalhar em um pequeno escritório de advocacia. Fiquei orgulhoso. Achava o máximo. Contava para os meus colegas do Colégio Estadual do Paraná: “Estou trabalhando”. Era um valor positivo, que me fez sentir integrado. Fiquei lá dois anos, datilografando e, como não havia muito que fazer, lia muito. Eu ganhava meio salário mínimo, deixava metade em casa, e a outra metade gastava na livraria do Aristides Vinholes. Conheci o pessoal do teatro e então me dei conta de que não poderia continuar trabalhando naquele escritório, seria minha morte. Pedi demissão e me tornei um jovem rebelde. Isso aos 15, 16 anos. Assim começou a minha vida de escritor.

13

A sua experiência com uma comunidade artística em Antonina foi decisiva para você?

Quando acabei o segundo grau, não queria fazer universidade. Eu queria demolir o sistema. Todo jovem é, ou era, mais ou menos fanático, e eu não fugia à regra. Em vez da universidade, eu queria fazer teatro. Naquele tempo, deixar o cabelo compri-

do era uma agressão. Então, até na própria questão estética, na maneira de se vestir, você procurava sempre deixar claro: era um signo ambulante de ser contra. Uma das coisas de ser contra era não ir para a universidade. Eu achava que a universidade ia me destruir como escritor. E não me arrependo de ter experimentado aquela temporada em Antonina com o Wilson Rio Apa. Se eu entrasse direto na universidade, não sei se ia ser uma coisa legal para o escritor. Porque a universidade vai criando um tipo de condicionamento que, para quem quer fazer arte, pode ser problemático.

Você também viveu uma temporada no exterior, não é mesmo?

Em 1974, as coisas foram se afunilando. Meu projeto medieval de morar em Antonina, abrir uma relojoaria e viver perto da natureza não estava dando certo. Como relojoeiro, trabalhava o dia inteiro e não ganhava nada. Percebi que, em três meses, já tinha consertado todos os relógios da cidade e estavam começando a aparecer relógios modernos japoneses. Fiquei obsoleto e, pior, não conseguia ler, não conseguia escrever. Consegui uma matrícula na faculdade de Coimbra, e uma passagem que o meu cunhado me deu, só de ida. Cheguei lá e a universidade estava fechada porque foi o ano da Revolução dos Cravos. Então, viajei para a Alemanha. Foi uma época de muita leitura, e acebi escrevendo meu primeiro livro de contos, *A cidade inventada*, que eu iria publicar cinco, seis anos depois. Mas foi ali que comecei a escrever mais, escrever, de fato, coisas que ficassem em pé.

Quando você decidiu entrar na universidade?

Espernei bastante, mas, em 1977, quando voltei para o Brasil,

fiz vestibular. Cursei Letras. Já estava com 25 anos. Comecei a descobrir algumas coisas. Primeiro, por um certo esgotamento, digamos, daquele discurso que me alimentou até então. Era um discurso naturalista, contestatório, rebelde, um tipo de universo que estava já se esgotando nos anos 1970. Percebi que aquilo não dava resposta nenhuma. Quando entrei na universidade, uma das grandes descobertas não foi propriamente na área de literatura, mas na área de linguística, como método de ciência. Me lembro das primeiras aulas que tive com o professor Carlos Alberto Faraco, um grande amigo meu até hoje. Ele foi uma referência muito forte. Comecei a pensar a linguagem numa perspectiva que nunca tinha me passado pela cabeça. A linguística como ciência, a percepção da língua como um conjunto de variedades, me deu uma série de sacadas e *insights*, comecei a gostar daquilo. Meu lado relojoeiro começou a se encontrar ali. E aí sim comecei a ler muita teoria e descobri um autor que foi chave no meu período universitário: Mikhail Bakhtin. Aquilo foi a descoberta de um mundo.

15

Você, então, se descobriu professor?

Me lembro do Jamil Snege [escritor paranaense, morto em 2003], que foi um grande amigo meu e teve uma importância imensa na minha formação, além de ser um escritor refinado. O Snege tinha grandes sacadas, era extremamente generoso, lia meus textos no início. Tive sorte de ter alguém com paciência de ler aquela porcaria toda. Ele era publicitário, eu vivia na agência dele. Eu tinha várias opções profissionais, porque na época eu não era nada, estava procurando o que fazer da vida. Podia ser professor, jornalista ou publicitário. Quase fui jornalista, cheguei até a fazer pequenos experimentos nessa

área. Publicidade meio que descartei. Eu não teria cabeça para ser publicitário: acho que tem que ser muito forte para fazer publicidade e literatura ao mesmo tempo. Não sei se sobraria alguma coisa para fazer literatura. Então, encontrei a profissão certa: professor de língua portuguesa. Nunca dei aula de literatura porque iria me envolver demais. Racionalizei a coisa: como professor de língua portuguesa eu conseguia deixar um espaço, um buraco negro na minha cabeça para lidar com literatura e escrever meus romances.

E falando mais propriamente de sua produção, como você elabora os seus personagens?

A constituição de um personagem é algo que, no meu caso, leva muito tempo, dá muito trabalho. Sabe por quê? Porque é a elaboração de uma visão de mundo, de um ponto de vista que se transforma em linguagem, que se consubstancia num personagem. Classicamente, a representação desse duplo. Costumo dizer que personagem é alguém que fala de coisas que me interessam, mas não é alguém que fala por mim. Tenho interesse nesse olhar do personagem. É com quem, de certa forma, estabeleço uma conversa, um tipo de olhar de um outro.

Foi a partir desse outro olhar, de alguém que fala coisas que te interessam, mas que não é você, que foi construído o romance O filho eterno?

Exatamente. Se fosse para escrever, por exemplo, uma autobiografia, eu não teria condições. No momento em que transformei aquele personagem em um outro, ele se transformou em uma figura um tanto autônoma para a lógica interna da narrativa.

A realidade é matéria-prima de sua literatura?

A minha literatura se fez, e se faz, como observação da realidade. Sou um grande observador, acho que toda a minha literatura é de observação. Tenho uma obsessão com realismo, com a realidade, não no sentido realista. As pessoas usam muito mal esse termo. Não é aquele narrador do século XIX, onisciente. Não é essa a questão. Tenho uma obsessão com a representação da realidade, com tudo o que implica essa representação e a tentativa de desvendar camadas dessa percepção num discurso que não pode se fechar nele mesmo. Tem de haver uma troca de informações. Isso está no eixo do meu olhar.

17

A sua literatura é confessional?

A questão da biografia é quando você coloca dados biográficos, factuais, reais da sua vida na ficção. O *filho eterno*, por exemplo, tem elementos factuais, reais, absolutos ali. Até o nome do meu filho, que é Felipe: eu chamei o personagem de Felipe. Depois, tem a estrutura romanesca, que é outra história. No caso do confessional, significa um tipo de linguagem, um tipo de narrador que se articula, vê o mundo pela confissão. Lembro, por exemplo, da primeira frase do meu romance *Juliano Pavollini*: “Eu tinha tudo para dar certo, exceto a família”. Quando cheguei a essa frase, disse: “Aqui está o Juliano Pavollini”. No livro inteiro ele se articula como uma confissão: ele está falando para a Clara, que é uma psicóloga na prisão, e está contando a vida dele. Essa é uma estrutura confessional, não tem nada de biográfico ali. Todo escritor pega elementos de sua vida, de sua experiência pessoal. Mas são personagens, situações meio *frankenstein*: um pouquinho daqui, um pouquinho dali, uma

frase que você ouviu, de repente, você coloca na boca de outro personagem, de outra pessoa. Ou seja, em *Juliano Pavollini* há muitos aspectos da minha experiência da década de 1960. Eu criei, ficcionalmente, aquele guri que foge de casa, vai parar num bordel ali na Riachuelo e depois vai para a cadeia. Não vou contar o final da história, senão, quem ainda não conhece, nem vai querer ler o livro. Relendo a obra, percebo como o inconsciente joga uma série de informações que existem no teu dia a dia e que vão aparecer e amadurecer naquele livro. Mas não tem nada biográfico ali, é uma estrutura confessional.

Mas há, entre os leitores, muita gente que confunde ficção com a vida, não é mesmo?

A estrutura confessional é um dos gêneros mais ricos da história da literatura. No sentido de que a literatura não pode se confundir com o evento da vida, ela é um objeto estético. Esse era o meu terror à ideia de escrever *O filho eterno*, porque, além do tema ser espinhoso, provavelmente também é um dos piores temas do mundo para se escrever. Porque você vai mexer com um tipo de discurso social já preparado especialmente para lidar com a questão da criança especial, do diferente, da questão da Síndrome de Down, da lesão cerebral. Quer dizer, já tem todo um amortecedor social para resolver isso aí. Na literatura, isso é um perigo, pode-se cair num pieguismo, num sentimentalismo. A literatura não pode mentir; a mentira fica para a vida real. A literatura tem que trabalhar, embora só contando coisas que não acontecem, com uma outra dimensão. Para mim, tecnicamente, a chave que eu tive foi tratar aquele pai como “ele”. Não usei a primeira pessoa. E, na verdade, são dois narradores: é o narrador e o pai, e um vê o outro. E esse distanciamento foi

a chave do livro, para eu não deixar me envolver na confissão, no sentimentalismo, e ter um olhar realmente de fora.

O filho eterno *apresenta uma linguagem muito refinada. Você o considera como um divisor de linguagem em seu percurso?*

Tecnicamente, *O fotógrafo* foi o livro que me preparou para escrever *O filho eterno*, sem que eu pensasse nisso. Não tinha nem ideia de que ia escrever *O filho eterno*. Mas *O fotógrafo* é um livro que faz um mergulho na cabeça de cinco pessoas, num único dia em Curitiba. Todas as cinco personagens têm algum tipo de relação, e há um narrador que entra na cabeça de cada uma delas. Quer dizer, ele entra e se afasta, se aproxima e se afasta de cada uma delas. Mas não foi um projeto, por exemplo, “agora vou escrever um livro assim”. Ao contrário do que pode parecer, o meu processo de escrever é bastante intuitivo. Ou seja, fui escrevendo e resolvendo problemas, tentando resolver problemas de visão de mundo e de linguagem. Nunca embarquei completamente no modelo, digamos, formalista ou que se chamava pós-moderno no final dos anos 1970 e 1980, que virou uma certa moda, de fazer da própria literatura um objeto, uma brincadeira com as próprias formas literárias. Isso nunca me interessou muito. A representação da realidade, para mim, é uma chave. A literatura, se quiser sobreviver, tem que trabalhar com esse tipo de universo, abarcando todas as outras linguagens, desde a filosofia. Mas tem que ter um eixo de referência sólido. E esse livro é uma tentativa. *O fotógrafo* também trabalha com essa questão daquele dia, mas eu fui intuitivamente avançando e a minha linguagem foi buscando aquelas soluções que aparecem ali. Não foi uma coisa pensada ou fria.

E qual a sua avaliação da literatura contemporânea?

20 Durante anos, fiz resenha crítica, inclusive assinei uma coluna na *Folha de S.Paulo*. Eu lia muito, me enviavam um livro e eu fazia um texto crítico. Na literatura brasileira, entre o que acompanho, gosto da produção do Bernardo Carvalho e do Milton Hatoum, autores já integrados no cânone da nossa literatura contemporânea. Um dos autores que eu mais gosto, que leio sempre, é o sul-africano J.M. Coetzee. É um autor que me agrada muito, é uma das consciências romanescas mais importantes de nosso tempo. Também gosto muito do Ian McEwan, da Inglaterra, e do norte-americano Philip Roth.

E o que tem na sua biblioteca pessoal?

É uma coisa meio caótica. Mas a leitura é um prazer fantástico. É um contraponto para o tipo de agitação que a gente vive porque é a única atividade que é profundamente exigente. Não dá para você ler fazendo outra coisa. Não consigo nem ler ouvindo música. A leitura é uma apreensão bastante sofisticada. Atualmente, leio bastante ensaio, história, mas sempre tem um romance. Evidentemente, tem muita ficção na minha biblioteca, ficção brasileira e estrangeira. Mas é preciso mencionar que acumulo um acervo significativo de artes visuais. Li muito sobre artes plásticas. Sou um pintor frustrado, de verdade. Vou contar um episódio. O Wilson Rio Apa [diretor de teatro] foi meu guru durante anos, em Antonina, cidade do litoral paranaense. Em 1968, ele estava fazendo uma exposição de arte popular. Eu disse para ele: “Olha, não entendo nada de pintura, não sei dizer se um quadro é bom ou ruim”. E ele respondeu: “Você precisa urgentemente aprender porque todo escritor tem que entender de história da pintura”. Como eu era um discípulo

fiel, imediatamente comprei todas aquelas coleções de gênios da pintura que a [editora] Abril lançava em bancas de jornal. Tive sorte também porque naquele tempo existiam coleções vendidas em bancas que custavam o equivalente a R\$2, R\$3 reais, em traduções razoáveis. Li toda aquela coleção vermelha da Abril, que incluía clássicos da literatura. Tinha também aquela coleção de gênios da pintura e eu comecei a falsificar quadros. Comprava as telas para entender melhor. E isso valeu muito. Anos depois escrevi *Breve espaço entre cor e sombra*, romance em que o protagonista é um pintor.

21

Você falou que começou a escrever porque era um ótimo datilógrafo. Qual a sua relação com a tecnologia, com a internet, por exemplo?

Não tenho nada contra a internet, inclusive, gosto muito. Primeiro, um dado simples, que eu sempre acho interessante lembrar: saímos da era da televisão, que é totalmente ágrafa. Na televisão, não se escreve, não se lê nada; só se ouve e se vê. Então, tivemos trinta anos em que a televisão foi dominante no Brasil. Milhões de brasileiros viram uma torneira na vida pela primeira vez numa novela da Rede Globo, porque em casa não havia água encanada. Então, ela, a televisão, chegou antes do livro. A palavra escrita não existia. Por outro lado, a internet foi uma revolução radical porque devolve a palavra escrita para o palco no dia a dia das pessoas. Você abre qualquer página na internet e tem algo escrito. É uma escrita exigente: você tem que ler, tem que responder, tem que participar. Esse é o primeiro dado, um dado puramente estatístico de que a palavra escrita voltou a ser um valor positivo. As pessoas querem escrever e querem ler. E aí você tem uma larga faixa da população que está entrando

desarmada neste mundo da escrita. Há um ensino de má qualidade, mas a escrita está entrando, sabe-se que isso é um valor, mas não se sabe o que fazer. A palavra escrita voltou a ser um valor altamente positivo. Ou seja, é um desejo. E mudou também o tipo de relação que as pessoas têm com ela.

Mas a internet ajuda a atividade literária?

22 Para a literatura, a internet foi um salto extraordinário. Entre os anos 1980 e 1990, você lançava um livro, por exemplo, como *Trapo*, e saía uma página na *Veja*, uma matéria na *Folha de S.Paulo*, saía em tudo quanto é lugar e, nos dias seguintes, desaparecia. Ninguém mais sabia o que era. No livro seguinte, tinha que começar tudo de novo. Hoje, com a internet, não. Você está permanentemente em circulação. Há uma troca de informação de uma maneira absolutamente inédita.

E a literatura faz parte da sociedade do espetáculo?

A literatura pega uma pequena carona nisso que chamam de sociedade do espetáculo. Hoje, qualquer cantor de garagem tem 10 bilhões de vezes mais espaço do que o mais importante escritor brasileiro. Mas, falando no assunto, preciso comentar um detalhe. Esse reconhecimento que tive, com os prêmios para *O filho eterno*, não me afetou. Continuo do mesmo jeito, não mudou nada. Naturalmente, é necessário tomar alguns cuidados para não ser rifado, porque realmente tem muito chamariz. Eu só falo sobre literatura. Nunca aceitei, por exemplo, fazer palestra sobre filhos especiais. Sou apenas o pai de um filho especial, como milhões de outros. Não tenho nada especial para ensinar nessa área.

Falamos da TV, mas e o cinema, foi importante para a sua formação?

Eu vi muito filme, desde criança. Agora, influência do cinema é uma influência de massa. Você vê milhares de filmes, apenas um ou outro diretor vai ficando na cabeça. Então, certamente, o cinema preparou o meu olhar. Tenho um olhar cinematográfico. *O filho eterno* vai ser adaptado para o cinema, mas é um livro que tem, digamos, material para um filme, no sentido de texto, de fala. Já *O fotógrafo* todo mundo diz que é cinematográfico, mas os personagens quase não falam. Ele é literariamente cinematográfico, mas eu não sei como ele se resolveria sem o recurso clássico, um tanto gasto, de inserir uma voz em *off* ou acompanhando o pensamento. *O fotógrafo* é pura linguagem. Os personagens estão o tempo todo pensando. Com isso, digo que o cinema me influenciou muito.

23

O Brasil tem chance de disputar um Prêmio Nobel de Literatura?

Tivemos, na verdade, dois grandes nomes brasileiros da literatura no exterior. Jorge Amado, que foi uma presença muito forte até as décadas de 1960 e 1970, e o globalizado Paulo Coelho. Digo globalizado porque se ele se chamasse, por exemplo, Kennedy Taylor, e não Paulo Coelho, seria a mesma coisa. A literatura que ele faz, o texto que ele escreve, é uma literatura que está em qualquer lugar, não tem nenhuma raiz brasileira, nenhuma ligação com uma cultura. Nem cabe criticar o Paulo Coelho nesse sentido. Ele é um fenômeno globalizado, e que não tem nada a ver com o Brasil, no sentido de ser representativo de uma tradição cultural brasileira. Ele tem um ouvido para o que as pessoas querem ouvir, o que é fantástico. Por isso que ele se tornou esse gênio de vendas.

E a repercussão da literatura brasileira contemporânea no exterior?

Não tem presença nenhuma, em lugar nenhum. Isso eu percebi ao começar a ser traduzido em alguns países. Estive na França, na Espanha, na Austrália e em outros países. É muito melhor ser paquistanês do que ser brasileiro. No Paquistão, você escreve em inglês, pertence ao mundo. Estava cheio de escritor do Paquistão, da Índia, traduzidos. Do Brasil não. Eu era o único brasileiro no festival da Austrália. A professora que me apresentou, disse mais ou menos o seguinte: “Agora, vamos ouvir Cristovão Tezza, o escritor da terra dos coqueiros, das mulatas e do samba. E do futebol”. Ela foi muito simpática, todo mundo achou ótimo. Mas eu vi, ali, que é um exotismo. Aliás, culpa nossa. O Brasil exporta exatamente essa imagem. Nós criamos esse exótico brasileiro que oculta várias outras coisas.

No que diz respeito à indústria do livro, o Brasil passa por um bom momento?

A indústria do livro no Brasil deu um salto. Fiz todo o serviço militar do escritor: desde mimeógrafo, aquela edição de autor, até ser editado por uma grande editora. Ao passar por esse processo, vi o que acontece em cada caso. O livro virou uma grande indústria no Brasil, sobretudo dos anos 1990 para cá. Até então, o amadorismo era total. No período no qual fui editado pela Brasiliense, na década de 1980, não recebi quase nada de direito autoral. Era ridículo. Havia aquela inflação mensal de 30%, era quase um favor que a editora fazia ao te publicar. Hoje não. Agora, você tem um mercado para o autor brasileiro muito forte, com um número imenso de editoras dando espaço para novos autores. No entanto, há leitores que têm problemas em

ler literatura brasileira. É só ver a lista dos *best-sellers*: quase nunca entra um brasileiro. Aí, quando me perguntam como é que é ser editado lá fora, o que posso dizer? O Brasil não existe lá fora. Mas, se nem os brasileiros leem os brasileiros, por que os estrangeiros vão se dar ao trabalho?

E o preço do livro no Brasil?

Acho que a questão é muito mais cultural do que econômica. Adoro futebol, não estou querendo dizer que é a barbárie, mas quanto é o ingresso de um jogo de futebol? Não sei, mais que 30 reais, o equivalente ao preço de um livro. Qualquer jogo do Atlético contra o Rio Branco [time de Paranaguá, litoral paranaense], você põe lá cinco, seis mil pessoas que pagam quarenta, cinquenta reais para ver o jogo. E é povão, não é a elite rica. Por isso que digo, a questão é cultural. O livro não é um valor. O sujeito deixa de tomar o leite dele e paga sessentão para ver o Corinthians. Mas ele não vai pagar sessentão por um livro porque aquilo não significa nada para ele. Claro que o livro é caro. Hoje, no Brasil, o livro praticamente funciona em redes de *shopping*. A livraria de estoque, como funcionou por muito tempo a Livraria do Chain [tradicional comércio livreiro em Curitiba], está desaparecendo. Nenhum livreiro mais investe em estoque. Você chega em qualquer *shopping* e a livraria tem os últimos três meses de lançamento. Passados aqueles três meses, se o livro não vendeu, ele some. A questão, para mim, é realmente fazer com que o livro tenha um valor social na vida das pessoas. Seja por causa da minha educação ou da minha própria vontade, eu sempre juntava um dinheirinho para comprar livro. Para mim, livro sempre teve valor. Daí, que não é o preço que impede a leitura. A questão é mais cultural do que econômica.

CRISTOVÃO TEZZA nasceu em Lages (SC), em 1952, e desde a década de 1960 está radicado em Curitiba (PR). No ano de 1968, integrou o Centro Capela de Artes Populares, dirigido por Wilson Rio Apa, em Antonina. Em 1974, viajou para Portugal, no contexto em que acontece a Revolução dos Cravos. É autor de vários romances, entre os quais *Trapo* e *Breve espaço entre cor e sombra*, contemplado com o Prêmio Machado de Assis, da Fundação Biblioteca Nacional. No entanto, foi com *O filho eterno*, de 2007, que ele conquistou os principais prêmios nacionais e passou a ser traduzido para outros idiomas, como francês, italiano, catalão e inglês.

ANA PAULA MAIA

“Na literatura, posso fazer coisas que jamais poderia fazer
nesta existência e ser pessoas que jamais poderia ser.”

Por pelo menos cinco anos, durante sua adolescência, a escritora carioca ANA PAULA MAIA ficou completamente afastada do mundo da literatura. Segundo ela, não houve livro que pudesse contra a efervescência dos hormônios da juventude e de sua banda de *punk rock*. Mas, paradoxalmente, foi o universo adolescente que acabou por aproximá-la novamente dos livros. “Chegou uma hora que aquele plano adolescente não cabia mais, estava faltando algo. Esse algo encontrei nos livros, porque eu estava sedenta”, conta a autora.

Filha de professora, Ana Paula teve uma infância relativamente próxima dos livros. A escola, porém, não ajudou na construção de um hábito literário, tão caro à autora nos dias de hoje. “Na escola eu não gostava de ler, lia por obrigação”, lembra. A escritora carioca não tem uma resposta para a já desgastada pergunta sobre como atrair o jovem para a leitura, porém, sabe que a iniciativa precisa partir de dentro para fora, e não o contrário. “A literatura é um encontro muito particular. É difícil falar para um jovem que é importante ler o livro tal se ele não tem dentro dele necessidade de buscar algo a mais”, explicou a autora durante o papo mediado pelo jornalista e escritor Luiz Andrioli.

Durante o bate-papo, mediado pelo jornalista e escritor Luiz Andrioli, a escritora também falou sobre suas principais influências e de como tenta se distanciar de autores caros à sua literatura no momento em que cria seus próprios livros.

Como foi o seu primeiro contato com os livros? Como a biblioteca surgiu na vida da futura escritora Ana Paula Maia?

32 Quando eu tinha sete, oito anos, minha mãe me dava muitos livros de histórias infantis. Não muitos, mas ela comprava algumas coleções. Por ser professora, tinha muitos livros indicados para alunos de quinta, sexta série. Na minha infância, não lia Monteiro Lobato, mas sim Branca de Neve, essas histórias de princesas que acompanhavam uns disquinhos de música. Porque eu gostava muito mais de ouvir e ver as figuras do que de ler. Relia muito, e como são livros pequenos, você lê rapidamente. Então meu contato com a literatura se deu mais na infância, até os doze, treze anos. Na adolescência não tive mais contato com livro nenhum. Não dava: hormônio adolescente não deixa você parar pra ler nada. Foi só a partir dos 18 anos que voltei a ler, aí com grande intensidade. Mas na escola eu não gostava de ler, lia apenas por obrigação.

Você se relaciona muito bem com a internet, tem blog, posta vídeos no Facebook regularmente. Com os hormônios distraindo nossos jovens, como você diz, pode-se dizer que essas multilinguagens são um caminho para atrair o adolescente?

Não sei, porque acho que a literatura é um encontro muito particular. É difícil falar para um jovem que é importante ler determinado livro se ele não tem vontade de buscar algo a mais. Eu comecei a me tornar uma leitora aos 18 anos porque sentia necessidade de alguma coisa que preenchesse minha vida. Aquele plano mediano da vida cotidiana não me dava o que eu precisava. Os meus amigos não me davam, as músicas que eu ouvia também não davam. Eu tinha uma banda de *punk rock* na

adolescência, mas aos 18 anos eu a larguei. Chegou uma hora que aquele plano adolescente não cabia mais, estava faltando algo. Esse algo eu encontrei nos livros, porque eu estava sentada. Lembro que comecei lendo filosofia, porque gostava muito de tese, ensaio. Só fui chegar aos romances, à ficção, à prosa, uns três anos depois. Era uma busca muito particular. Então, como atrair o jovem para a leitura? Nunca gostei de nada focado no universo adolescente, porque já estava entediadíssima com aquele universo. A última coisa que queria na minha vida era o universo adolescente, porque eu já vivia nele e já estava entediada com ele. Mas de que tipo de jovem a gente está falando? A maioria vai ser sempre mediana, desinteressada em ler ou preso a uma literatura muito mediana. Acho que existem saltos e epifanias na vida de determinadas pessoas, que as levam a se interessar por certas manifestações artísticas. Porque não é só o texto literário, é todo esse entorno de cinema, teatro, arte. O que atrai o olhar dele, o que ele escuta, a que ele assiste. A literatura é mais um elemento agregado aos valores pessoais dessa pessoa, seja jovem ou não.

33

E alguma outra dessas manifestações artísticas te fispou?

Eu já acompanhava os clássicos do cinema. Era evidente que eu não ia sair desse grande cinema para cair numa literatura medíocre depois, seria desequilibrado. Fui ler os grandes autores, os clássicos, durante um bom tempo. Aquilo me alimentava e falava comigo. Acho que construir isso no jovem é muito difícil. Existem epifanias pelo caminho que acontecem com um ou outro, não vai acontecer com todos. Mas é interessante dar um subsídio para a leitura, através da internet, das bibliotecas.

O escritor está fadado a buscar em suas leituras o alimento para produzir sua própria literatura? As leituras que você faz estão em sintonia com o seu estilo de escrita?

34 Não necessariamente. Geralmente, quando estou escrevendo um livro, leio algo bem diferente. Um autor que eu gosto muito é o John Fante. Não tenho absolutamente nada a ver com a literatura dele e, no entanto, é um autor que gosto muito de ler. Coisas diferentes do que eu estou escrevendo me equilibram. Se eu tiver que ler algum autor para levar para minha literatura, leio primeiro, dou um tempo, e daí vou escrever. Começo a ler paralelamente algum livro que não tenha nada a ver. Porque é muito fácil você começar e, dali a pouco, querer tentar fazer igual ao outro. Somos muito influenciáveis. Tenho medo disso, então procuro me libertar dos livros que leio. Se acho que ele falou muito comigo, me distancio, não pego nele por um bom tempo, vou ler outra coisa.

Você também é fã de J.D. Salinger [escritor norte-americano morto em 2010]. É possível dizer que Salinger fez essa ponte da Ana Paula Maia leitora para a Ana Paula Maia autora?

Acho que sim, me ajudou porque trouxe muita coisa da minha própria adolescência. Então havia alguma coisa não só minha, mas das vivências, das lembranças que eu tinha de pessoas que me cercavam, trouxe essa experiência da leitura. Aquilo abriu a minha cabeça para escrever e o meu primeiro livro fluiu muito rápido, escrevi em dois meses e meio, que era o tempo que eu tinha de férias da faculdade. Mas, apesar de sentir que passei para o outro lado do balcão, quando você lança o primeiro livro não tem a menor ideia do que vai acontecer, nem se você vai conseguir escrever outro ou se aquilo ali é só uma besteira.

Você não sabe no que vai dar. Mas você escreve e sente pelo menos um conforto, um alívio.

E quando você descobriu exatamente o Salinger?

Salinger eu li quando já tinha 21 anos. Eu já não era mais uma adolescente, e foi toda a base de influência para o meu primeiro livro, porque o Salinger, que é o autor de *O Apanhador no campo de centeio*, publicado na década de 1950, era para mim o autor mais novo que eu tinha lido até então. Eu estava lendo gregos, Dostoiévski, Kafka. Então ele trouxe uma literatura mais fresca. Quando li, pensei: “Nossa, pode escrever desse jeito?”. Nessa época eu também estava lendo *Os miseráveis*, do Victor Hugo. Eu estava nisso, só lendo os classudos.

35

E como surgiu o mote para o seu mais recente romance, Carvão animal?

Meu quarto quase pegou fogo por causa de uma vela. Tinha queimado a lâmpada do quarto e fiquei com muito medo de subir sozinha para trocá-la, porque não havia onde me apoiar. Aí coloquei uma vela num potinho em cima da prateleira vazia e fui para sala. Estava deitada no sofá lendo um livro e acabei cochilando. Acordei uns 20, 30 minutos depois. Quando cheguei ao quarto, a prateleira estava pegando fogo. Saí correndo, desesperada. Enchi um balde d’água e, quando joguei, o fogo avançou em mim. Fez um “tss”, parecia uma serpente avançando. Consegui apagar, mas fiquei muito assustada, o coração acelerado. Fui dormir sentindo aquele cheiro de queimado. Assim nasceu *Carvão animal*. Acho que três dias depois decidi escrever o livro. Porque eu sabia que a trilogia ia terminar com uma história que se passava no fogo, fosse uma indústria, uma

fábrica, uma olaria. Alguma história em que o fogo fosse um elemento materializado de fato. Não só o calor excessivo como nas outras histórias, mas o fogo mesmo. “No fim tudo que resta são os dentes”, a frase que abre o livro, escrevi pensando nessas coisas. Pensei como é fácil o fogo nos atingir, uma vela derrete, você esquece, pega fogo uma prateleira e você morre. Eu sou muito impressionável, então esse fato me fez pensar. E cheguei nisso, nas pessoas que morrem num acidente e só sobram os dentes. O cara é reconhecido só pelos dentes no fim das contas. Terrível isso. Eu também estava fazendo um tratamento dentário enquanto escrevia o *Carvão animal*. Tive de tirar um molde, e falava para a minha dentista guardar bem aquele molde. Ela ficava meio apavorada. Na verdade, tenho o molde dos meus dentes na minha prateleira, em cima do computador. Escrevi olhando pros meus dentes, de certa forma. Eu fiquei muito impressionada com isso, é muito terrível você chegar a esse ponto. Como o ser humano é reduzido a nada, a coisa alguma, enquanto você vê tanta arrogância, tanta besteira, tanta vaidade, tanta hipocrisia, tanta roubalheira. Aí de repente o cara se torna num pedaço de carvão a ser reconhecido pelos dentes. Eu comecei a pensar nisso, veio essa frase, essa frase ficou e com ela eu abri o livro.

Você costuma dizer que não procura resolver os seus problemas pessoais com a literatura. Carvão animal parece ser um exercício de alteridade, de falar de outra realidade. Mas tem essa imagem dos seus dentes ali, eles te olhando e você olhando pra eles enquanto escrevia. O que tem de Ana Paula nessa história?

Eu já estava envolvida com a coisa, já estava na metade do livro quando fiz esse molde. Decidi que o molde ia ficar olhando

para mim, porque já estava ali, também faço parte disso, sou alcançável pelo fogo, isso pode acontecer com qualquer pessoa. O meu processo de escrever, o que me motiva a escrever, é sempre a possibilidade de ir além, de extrapolar. Assim como eu, aos 18 anos, estava cansada da mediocridade de ser adolescente, também estava cansada da minha condição feminina. Sem problema nenhum, porém, ainda vou ter de levar isso na literatura, essa bagagem? Ainda tenho que levar essas questões minhas, pessoais? Não. Ali posso ser outra coisa, ali posso ir além, ali posso fazer coisas que jamais poderia fazer nesta existência e ser pessoas que jamais poderia ser. Pessoalmente, a literatura me dá essa abertura ampla, e isso é importante. Então, quando vou para lá, quero coisas novas, quero abrir um porco, quero quebrar asfalto. Porque, na verdade, estou ali camuflada pelos personagens. Quero fazer aquilo, quero ter outras experiências, outras sensações, outras possibilidades. Como moro num lugar quente, queria estar no frio. Quando criei Abalurdes [cidade fictícia onde se passa *Carvão animal*], a cidade está fria, é inverno, apesar de ser uma cidade quente, carbonífera, uma cidade que está lidando com fogo o tempo todo. Tem a mina de carvão, tem carvoaria e tem o próprio crematório. Então o fogo é um elemento presente, porém é o inverno mais rigoroso dos últimos 30 anos, é uma cidade gelada. É importante para mim essa necessidade de sair do calor e ir para o frio, porque vivo no calor. Acho que se eu vivesse no frio, escreveria histórias que se passam mais no calor. Como vivo numa cidade urbana, um meio urbano, é importante jogar minhas histórias para uma área cada vez mais rural e cada vez mais para o interior, porque os sons da cidade muitas vezes me incomodam. Então em minhas histórias não têm muito celular. Em Abalurdes nem

tinha celular nessa época, não tem essa interferência, não tem internet. Levo os personagens para uma margem mesmo, justamente para que eu possa entender e ver um pouco mais deles.

Outra questão pontual em sua literatura é em relação à voz masculina, presente em seu último livro, Carvão animal. De que forma você trabalha isso, sendo mulher e se utilizando de um narrador masculino?

38 Eu não sei se é pelas minhas referências de leitura, o mundo é muito construído pelos homens. Você tem as artes mesmo sendo produzidas pelos homens. Certamente só isso não faria efeito, porque quantas autoras consumiram literatura, cinema e teatro produzidos por homens e não absorveram da mesma forma? Então é aquilo que eu falo, algo muito particular em mim, que tem essa empatia e gosta desse universo, e que tem um interesse de escrever sobre o universo feminino, mas não numa condição feminina, mas sim numa condição masculina. Como seria estar ali? Isso pra mim flui com muita facilidade, tenho dificuldade imensa em escrever na primeira pessoa feminina, ou realmente, até de sentar para escrever sobre o universo feminino. Essas particularidades femininas, para mim, são coisas complicadas.

E a respeito do lugar do escritor e da literatura no mundo, acha que você, como escritora, tem uma função?

Vejo a literatura como forma de pensar a sociedade. Um lugar de reflexão. A primeira coisa que escrevi na minha vida foi um roteiro de curta-metragem. Já estava com essa coisa de pensar o mundo em que eu vivia, alguma coisa atravessada na minha garganta, algo que me incomodava. Então já comecei a escrever

com esse intuito de pensar o mundo. Tudo que escrevo tem essa intenção de pensar na sociedade, às vezes é um livro de cunho mais político, quando você está tratando da relação do homem com o trabalho, quase marxista isso. Mas acho que fuga não. Fuga é outra coisa. Fuga é quando você se fecha para essas questões, quando você se distrai. Quando você fala: “Agora vou tirar um ano pra me dedicar a um livro”, é um ano de reflexão, tudo é referência para o livro, tudo é referência para o que se está escrevendo. Então tenho mais essa relação de extrapolar, de levantar questões, muito mais que a questão da fuga. A fuga, para mim, é o momento em que já não estou mais interessada em pensar nada.

39

“Os acidentes nas minas são comuns e muitos morrem soterrados. Nem todos possuem coragem para escavar as minas, ao vislumbrarem a profundidade e a total privação da luz solar, com os altos riscos de soterramento, desistem. Para atingir níveis profundos na escuridão, é preciso ter coragem de ir aonde ninguém quer ir.” Essa última frase aparece duas vezes em Carvão animal. Existe alguma razão para isso?

Ela aparece duas vezes, e é justamente ligada à profissão. O trecho que você citou é a passagem da mina, em que eu estou descrevendo justamente os mineiros, os caras que descem uns 200 metros de profundidade e depois adentram a profundidade da terra mesmo para escavar o carvão. Um dos pontos que veio para mim quando comecei a desenvolver a ideia da trilogia foi justamente ao pensar nas pessoas que são fundamentais para o sistema, para o funcionamento de uma cidade, da sociedade, não são marginais de forma alguma, porque eu não me dedico a escrever sobre marginais, sobre bandidos, a violência que

está em meus livros é ligada ao trabalho. Todos estão dentro da lei, só que o sujeito entra numa mina, desce a 200 metros de profundidade, privado do sol. Os personagens do *Carvão animal* não veem o sol há três anos, porque de fato fazem as refeições dentro de uma das galerias, então ele desce antes de o sol nascer e sobe quando o sol já se pôs, não têm folga. Estão num ambiente onde pode haver uma explosão, que os deixaria aleijados ou até mortos. Essa brutalidade é a violência que marca a trilogia. Isso do subterrâneo é uma coisa muito presente no que escrevo. Gosto muito desse tema. Inclusive, logo antes dessa passagem tem uma citação ao meu primeiro romance [*O habitante das falhas subterrâneas*], que já é uma menção a Júlio Verne e a seu livro *Viagem ao centro da Terra*, quando o sobrinho do Professor Lidenbrock se perde dentro de um vulcão e começa uma narrativa muito angustiante, ele está sozinho, não enxerga nada, está se machucando naquelas paredes estreitas e fala que está se sentindo como um habitante das falhas subterrâneas. Essa passagem me levou ao meu primeiro romance.

Quanto duram os seus momentos de escrita, o seu trabalho mesmo?

Pouquíssimo tempo. De quarenta minutos a uma hora e meia por dia, no máximo, de escrita válida. Quando sai uma lauda ou duas, já está ótimo. Porque se você escrever uma lauda válida por dia, 30 laudas em um mês, 60 laudas em dois meses e assim você rapidamente escreve um romance. O resto do tempo, passo pesquisando, porque sempre esbarro num detalhe técnico. Por exemplo, um tipo de vinho, uma marca de charuto. E cada livro tem um horário. *Carvão animal* escrevi pela manhã, alguns outros escrevi à tarde. Hoje em dia, gosto mais de escrever pela manhã, mas geralmente tenho um calendário,

com o início e o fim da escrita. E consigo terminar aproximadamente na data, às vezes passo um pouco. Tem essas interrupções de leitura, de ver, reler. *Carvão animal* foi um livro que me demandou muita pesquisa técnica. Paro para pensar em como vou construir uma cena, um capítulo. E você tem que pegar esses elementos técnicos e fundir na narrativa. Você tem que ter a sensibilidade poética e narrativa, também a coisa técnica e fria de como as coisas são.

41

ANA PAULA MAIA nasceu no Rio de Janeiro, em 1977. Além de *Carvão animal* (2011), é autora dos romances *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), *A guerra dos bastardos* (2007) e *O habitante das falhas subterrâneas* (2003). Tem contos publicados em diversas antologias, entre elas *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004) e *Sex'n'Bossa* (2005)

ELVIRA VIGNA

“A arte é boa para se abrir ao atrito, ao desconforto, ao novo.”

ELVIRA VIGNA é hoje uma das vozes mais singulares da literatura contemporânea. Em livros como *Nada a dizer*, vencedor do Prêmio Machado de Assis de 2011 na categoria ficção, concedido pela Academia Brasileira de Letras, a escritora oferece uma visão ácida, mas precisa, das relações humanas, característica que tem marcado toda a trajetória romanesca da escritora.

Formada em literatura pela Universidade de Nancy, na França, e mestre em comunicação pela UFRJ, a autora também teve experiências no jornalismo, como repórter da *Folha de S. Paulo* e do jornal *O Globo*. Durante o encontro realizado na Biblioteca Pública do Paraná, mediado a autora abordou sua relação com as bibliotecas e a importância desses espaços em sua formação como leitora e escritora. “A leitura não é exatamente um lazer, embora também o seja, mas uma possibilidade de atrito, de fricção.”

Vigna também falou sobre o hábito de leitura em bibliotecas. Para ela, é preciso que o leitor “saia da zona de conforto de sua casa”, para que tenha o enfrentamento com “o novo”. “Morei um tempo nos Estados Unidos e lá eu frequentava uma biblioteca pública, em Nova York, que se tornou a extensão da minha casa. Eu me mudei para São Paulo em outubro de 2007, em novembro, fiz minha inscrição na biblioteca da Vergueiro, que era um lugar que eu ia pra ficar. Sentava na cadeirinha dura, onde não podia falar alto, e lia, porque aquela leitura me obrigava a uma relação com o novo, que dentro da minha casa eu não tinha, pois estava protegida.” Assuntos como processo criativo, literatura contemporânea e jornalismo também estiveram na pauta da conversa, mediada pela jornalista Mariana Sanchez.

Com que idade você se formou como leitora? Teve algum tipo de mentor, professor ou parente que te levou para o mundo dos livros?

46 Eu fui muito tímida, comecei a ler muito menina. Tenho uma irmã mais velha, que ganhou uma bicicleta no natal. Era um presente enorme. Meus pais, então, tentaram me dar um presente que se equivalesse, mas escolhi em livro. Devia ter uns oito ou nove anos. Não existia convívio com livros na minha família. Para mim, era a minha esquisitice mesmo que me levava para dentro dos livros. Lá em casa existia uma biblioteca, com títulos encadernados, dicionários, tinha uma coleção juvenil muito na moda, mas só para expor mesmo, não era um ambiente muito ligado à leitura.

O seu ambiente familiar ou a escola ajudava você a conhecer o universo da leitura?

Quem teve um papel importante foi a Aliança Francesa. Aí entra a parte da biblioteca, que para mim é uma coisa muito marcante. Em geral, quando se fala em biblioteca, as pessoas pensam dentro de um escopo capitalista, de que biblioteca é bom porque tem livro barato, ou de graça, aí você não precisa comprar. Não é bem isso para mim. Claro que isso é importante, democratizar a leitura, evidente, mas esse não é o principal ponto. Entra um pouco na questão do espaço público e privado. Aí eu teria que falar um pouco sobre o que eu acho que é a leitura. Para mim, leitura é uma exposição, uma maneira de sair de uma zona de conforto. A leitura não é exatamente um lazer, embora também o seja, mas é uma possibilidade de atrito, de fricção. Quando se lê num ambiente controlado, em que se domina desde a temperatura do ambiente até os gestos, em que se está completamente à vontade e nada atrapalha, há

uma determinada posição frente à leitura. Uma posição de se reassegurar das certezas interiores. A arte, e a literatura, são justamente o contrário disso. A função da leitura é uma função que está se perdendo. Uma vez que se evita o espaço público, colocando o fone de ouvido para não ouvir o barulho, só andando de carro e não a pé, está se perdendo a possibilidade de atrito, de desconforto. E isso é essencial. A biblioteca da Aliança Francesa sempre foi muito nuclear na minha vida, porque foi uma possibilidade de leitura fora de uma zona controlada. Tem que conter certos gestos, não pode falar alto. Aquilo te faz ler de uma maneira mais aberta. Há uma predisposição a abdicar de uma segurança em prol de uma mudança. Isso é uma coisa completamente fora de moda. Dispor-se a mudar, a se transformar, a ser um nômade, a caminhar. Eu falo isso e as pessoas acham que eu estou falando uma língua estrangeira. No entanto, para mim, biblioteca é isso, é um espaço público de leitura.

47

Em todos os lugares em que morou, você sempre frequentou bibliotecas?

Morei um tempo nos Estados Unidos e lá eu frequentava uma biblioteca pública, em Nova York, que se tornou a extensão da minha casa. Eu me mudei para São Paulo em outubro de 2007, em novembro, fiz minha inscrição na biblioteca da Vergueiro. Sentava na cadeirinha dura, onde não podia falar alto, e lia, porque aquela leitura me obrigava a uma relação com o novo, que dentro da minha casa eu não tinha, pois estava protegida. Então, conscientemente, abro mão de uma proteção para poder experimentar o novo. A biblioteca, para mim, é isso: um espaço duplamente público. Quer dizer, o livro já é um espaço público, na medida em que se procura nele o diferente. Se isso é feito

dentro de um espaço também não controlado, a leitura é muito melhor do que seria no sofá de sua casa. O Antônio Cícero costuma dizer, e eu acho fantástico: “Pensar é dizer não”. Isso resume muito bem: você diz não para você mesmo.

48 *Você escreve sempre em primeira pessoa, então gostaria que fizesse um pouco a respeito desse processo especialmente em Nada a dizer, que narra a história de um adultério. Ou melhor, é a confissão de uma narradora que poderia ser, ou não, autora do livro, em cima de um relato de um outro.*

É bem complexo. Inclusive eu me orgulho das estruturas que uso, é um prazer particular meu. No romance *A um passo*, por exemplo, um personagem conta a história do outro. Então eu narro sobre a dificuldade de narrar. Em *O assassinato de bebê Martê*, há um crime e uma atuação mimética desse crime. Já em *Às seis em ponto* e *Nada a dizer*, os narradores tentam contar uma história, mas não conseguem. *Nada a dizer* é um livro que não acaba. A narradora não consegue, desiste de contar. Isso, de pegar o vivido, o real, e passar para os meus livros, é uma obsessão total.

E aí tem que passar por esse filtro da individualidade, para então virar ficção?

Ah, tem. Tem que ter uma proximidade emocional muito grande. Então esta estratégia de pegar a proximidade emocional é perigosa, se não passar por mim, vira a morte do Michael Jackson, toda aquela emoção. Para evitar o espetáculo, é preciso achar a exata distância emocional do que você quer contar. Para mim, a maior dificuldade é achar a exata distância emocional do que quero contar. Em *Nada a dizer*, por exemplo, tive muita

dificuldade em achar essa exata distância. Tive uma dificuldade técnica enorme, pois tinha que contar uma história de adultério, desmascarando qualquer possibilidade de que a história fosse considerada uma história bonita ou romântica. E minha dificuldade foi em escolher o narrador. Eu tinha três opções: o marido, que não me servia em termos de proximidade emocional, a amante e a mulher. Um personagem que não pensa, que não tem angústia, não é um personagem bom pra mim, para ser narrador. E o homem da história era assim. 49 *Aí sobravam as duas mulheres. Para eu saber o que tinha acontecido no motel, eu tinha que ser a amante. Só que a amante era uma personagem que não aceitava a transformação, o desconforto, a mudança. Ela não perde nunca, não muda. Fica isolada, não está arriscando nada. Essa atitude é muito distante de mim. Então só sobrava a figura da mulher traída, com uma dificuldade enorme: como é que a mulher traída, que não estava no motel, ia saber o que aconteceu lá? Eu tive que dar uma solução.*

Apesar de ter escrito livros infantojuvenis e de ter publicado contos na imprensa, você se estabeleceu mesmo como romancista. Esta também é sua preferência como leitora? Você prefere livros de fôlego?

Prefiro romances. Não sei dizer por quê. Isso é bem amplo. Na verdade, eu tenho relacionamentos longos. Então eu acho que as histórias compridas me atraem. Tem a ver — o que é um pensamento não testado — com um processo de significação. Porque o tempo, o tempo curto, que é um tempo específico da imagem, do impacto da imagem, é um tempo que não me satisfaz, até em termos de pensamento. E o tempo narrativo, muito mais longo e sequencial, me dá um processo de formação de

significação que, para mim, é mais satisfatório. É como eu penso. Eu não penso em impactos. Eu faço uma linha.

E além de sua preferência por romances, você também já comentou que não gosta de histórias com enredo.

50 Não é que eu não gosto, é que a gente é fruto de um momento histórico e não sai disso. No momento em que a gente vive, existe a produção não individualizada de enredos. Então, existe uma indústria de cinema e editoras especializadas que detectam os nichos. Aí, tem todo o departamento de pesquisa, de *marketing*, publicitários que viraram escritores às pampas e que trazem para o campo literário a ideia de que é preciso viver um produto. Existe uma construção que passa pelo enredo. Então, quando eu digo que não gosto de enredo, na verdade o que estou querendo dizer é que quero recuperar uma temporalidade, e é isso que eu faço nos meus livros. Algo que não é condizente com a tensão de um livro de aventura. Eu quebro esta temporalidade, em geral com uma estrutura dupla, algo acontece e as coisas andam, vão e voltam.

E entre contemporâneos e clássicos, qual a sua preferência como leitora?

Eu compro contemporâneos, desconhecidos. Estou lendo uma escritora de origem africana, que escreve em francês e ganhou o Goncourt em 2009 [Marie NDiaye, autora de *Três mulheres fortes*]. Ela fala sobre as mulheres africanas divididas entre as duas culturas — francesa e africana. É um livro difícil, a mulher é muito massacrada, muito vítima, o que é uma coisa difícil para mim, porque me mobiliza muito. Mas, em geral, leio brasileiros novos. É o que eu compro, é o que busco. Falam

do fulaninho, eu vou catar. E encontro pessoas muito boas. E é ruim dizer isso, porque elas são muito pouco conhecidas fora de São Paulo. Nem vou falar mais do Rio, porque o Rio morreu, agora é só São Paulo. Tem um escritor, por exemplo, que eu não conheço pessoalmente, que é o Fernando Monteiro. Acho que ele é pernambucano, faz cinema também. Esse cara tem uma experiência de narração incrivelmente boa. É um cara de quem não vejo comentários. Por outro lado, daqueles que estão a toda hora na mídia não gosto. Não vou citar nomes porque seria muito deselegante da minha parte, mas eu leio e fico espantada. É um dos momentos em que me sinto pouco adaptada ao campo literário, no sentido de [Pierre] Bourdieu. Muito perplexa. E tem gente que passa uma dificuldade, não sei quanto tempo para conseguir editar um livro, gente boa, gente nova, desconhecida.

51

Recentemente, o prêmio Nobel de literatura V.S. Naipaul falou que em dois ou três parágrafos é capaz de reconhecer se o texto é de um homem ou de uma mulher e que a literatura produzida por uma mulher não pode “chegar aos seus pés”. Como uma feminista, de que maneira você interpreta esse tipo de comentário?

Ao falar em masculino e feminino, usa-se um conceito necessariamente datado, porque está se falando de um histórico. O homem detinha o poder e hoje está sendo contestado. Com isso, está precisando se reafirmar ou defender uma posição. E a posição de defesa do poder não é uma situação boa para a arte. A arte é boa para se modificar, para se abrir ao atrito, ao desconforto, ao novo. Uma pessoa que está numa posição social de ter que defender algo, faz parte de um grupo que não vai criar arte. Pelo contrário, a criação é vista como um risco, um perigo,

e esse grupo que defende sua situação defende na verdade o passado. Então, essas pessoas não criam. Mas, qualquer grupo, país, estrato social que consiga se ver nesta posição de defender algo que está sendo impelido a uma mudança pode falar disso e fazer um excelente livro. Só que ninguém fala. Homem nenhum chega para você e diz: “Minha vida hoje está muito monótona, está ruim, eu não tenho mais adrenalina nenhuma, nada de interessante acontece, tenho uma situação banal, estou sendo massacrado por um trabalho que odeio, por uma relação em que não estou inteiro”. Ele não consegue falar disso. A noção dele de poder, ou de masculinidade, faz com que ele queira se ver, e se vender num livro, como alguém que viveu algo único, interessante, aventureiro, em que ele se tornou herói, mesmo que com o sinal trocado. Porque mesmo o herói da marginalidade, que vomita na Avenida São João, por exemplo, ainda é um herói. Ainda é o “ó do bobó”. Um cara, qualquer um que esteja defendendo uma posição, não vai dizer que é banal, comum, frágil, de jeito nenhum. Se ele disser, dá um bom livro. Mas ele não consegue. Então, ele vai para o passado, inventa situações fantásticas, de rito de passagem, do menino para o rapaz, coisas incríveis que aconteceram. Ou então ele vai lá para longe, Romênia, Cairo, coisas incríveis acontecendo no Cairo, e tal. Alôu! A tua vida hoje, como é que tá? Fala. É uma troca de experiências. É o tal do lugar público. Quero saber de você. Assumir que hoje não existe “Hemingway”, que não tem uma história fantástica para contar. A não ser que se entre no espetáculo, mas se existir o mínimo de posição política e social de não querer se dar ao espetáculo, de querer fazer uma narrativa individualizada, o que te resta é assumir uma posição de mudança, de fragilidade. Isso, nos escritores atualmente, é muito

raro encontrar. Em geral, é a procura da grande aventura, que não está acontecendo. Fala, fala que a tua vida é uma merda. Mas não falam.

E como é para você escrever literatura infantojuvenil? De que maneira você pensa esse tipo de ficção?

Uma vez, a Ione Milone Nassar, editora da Mercúrio Jovem, me perguntou como é que eu escrevia literatura para criança, e eu disse: “com raiva”. Ela ficou chocadíssima. Mas é um pouco isso. Tem um movimento de se sobrepor a uma falha. Essa noção de algo que escapa à linguagem, escapa à literatura, e, teimosamente, continua se escrevendo para tentar falar do que não pode ser falado. Fiz o primeiro *Asdrúbal* [Elvira escreveu, na década de 1970, uma série de livros infantis com base em um personagem chamado Asdrúbal, o Terrível], um pouco por influência da minha filha, que tinha acabado de nascer. Ocorreu-me falar com ela de uma maneira literária, então assim nasceu meu primeiro livro. Escrever para adulto naquela época era muito complicado, porque tinha um problema de censura brabésimo. Então, escrevi o *Asdrúbal*, que é um monstro fascista, que não presta. Como era para criança, não tinha censura prévia. Saiu em 1971. E passei a década de 1970 inteira escrevendo, uns oito ou nove livros, se não me engano. Depois disso, parei. Achei que não ia escrever mais livros.

Você também trabalhou como jornalista e teve uma editora. De que forma essas experiências contribuíram para sua carreira de romancista?

Eu trabalhava na Air France, viajava muito, e no final do meu primeiro relacionamento, mudei porque queria escrever. Pas-

sei a ser jornalista e arranjei três trabalhos: pela manhã, fazia *releases* e era tradutora do consulado do Marrocos, no Rio de Janeiro; à tarde trabalhava na *Fair Play* [revista masculina que circulou no final da década de 1960 e início dos anos 1970] e à noite no *Correio da Manhã*. Meu chefe na *Fair Play* era o Eduardo Prado, com quem eu acabei tendo meu segundo relacionamento. O Eduardo tinha feito aquele filme *Edu coração de ouro*, com o Domingos [Oliveira], e a gente não tinha um tostão, fomos morar num apartamento em construção porque não podíamos pagar mais aluguel. De repente, nós dois fomos demitidos da *Fair Play*. Aí, a gente tinha dois caminhos: se suicidar ou tentar arranjar outro trabalho, o que era muito difícil, por causa do regime militar. Tinha muito jornalista desempregado, era uma coisa incomensurável. Nossa saída era tentar ser mais loucos do que já éramos: fizemos uma editora. Ou melhor, duas editoras. Uma para editar livros e outra para editar revistas. Fui para os EUA, voltei para o jornalismo, fiz a correspondência para a *Folha de S. Paulo* em Nova York, no caderno de Informática. Nos Estados Unidos, fiquei com muita saudade do Brasil. Vi o Brasil de uma maneira que eu não tinha visto aqui. Então, precisei ir lá para longe para ver o Brasil. Escrevi meu primeiro livro para adultos, *Sete anos e um dia*. Procurei então a editora que tinha distribuído os livros da minha própria editora, que era a José Olympio, e eles publicaram o romance. A partir daí, tornei a escrever ficção de adulto.

E como foi fazer a revista A Pomba na época do regime militar?

A revista *A Pomba* foi um escracho. Tinha nus, contos, discussões sobre Freud, política, etc. Os modelos eram quase todos negros, que na época não eram considerados de qualidade e

não tinham espaço nenhum. Era um veículo em que era possível ousar. Eu tinha 20 anos. Era o que eu fazia aos 20 anos. Se aos 20 anos você não ri, não ousa, meu Deus do céu! Então a gente ria, a gente caçoava de tudo.

Você acha muito catastrófica essa questão do fim do livro, das mudanças do mercado editorial com o livro digital?

Não tem catástrofe nenhuma, qualé? Não tem problema nenhum. Acho que as plataformas estão um pouco cruas ainda. Eu não tenho ainda [leitores digitais], não. Mas, ainda há uma mesquinharria da indústria que vai ter que ser resolvida. A leitura muda, o hábito de ler muda. Não acho isso grave.

55

Você é artista plástica e já ilustrou vários livros de outros autores. Qual é relação entre a sua arte visual e a sua arte literária?

Levo muito a sério o negócio de ilustrar livros. Eu me dou uma liberdade que defendo bravamente. Se o editor ou autor não me dão essa liberdade, não ilustro. E também não ilustro livro que não gosto. Tenho um discurso preparado, para evitar ser considerada arrogante ou prepotente em relação ao editor, mas, na verdade, se eu não tiver uma empatia com o texto, não faço. Eu tenho a técnica, consigo fazer qualquer desenho, de qualquer técnica, porque estudei isso minha vida inteira. O meu texto eu não gosto de ilustrar. Já illustrei por necessidade editorial, de apresentar livro pronto ao editor, de impedir que o editor enfeitasse o livro — o Borges falava isso, que livro não é bombom, não precisa ser embrulhado em papel brilhante. Eu concordo, não gosto de enfeitar livro. A ilustração é outra linguagem, ocupa outro espaço, que deve ser preenchido nobremente. Ela não deve repetir, de jeito nenhum, o que está sendo dito no texto. Se

56 é para criança, isso é inclusive criminoso, porque se leva muito menos tempo para ver do que para ler. Então, um livro é ilustrado repetindo na imagem o que está sendo dito no texto. Ele está afastando a criança do texto. Faço pouco, justamente por isso: sou considerada chatíssima, com toda a razão, sou sim. E sigo essa linha. Um dos presentes que eu me dou na vida é esse: fazer apenas ilustrações que quero. Já com as traduções, faço o contrário. Escolho o livro mais vagabundo que puder arranjar, que é o que vai me dar mais liberdade de brincar com o texto. Se for para entrar na cabeça de um escritor, que eu respeite, para poder fazer o impossível, que é transformá-lo em brasileiro de 2011, prefiro não fazer. Aí eu pego livros bem vagabundos, porque me divirto, brinco.

ELVIRA VIGNA é escritora, tradutora e artista plástica. Nasceu em 1947, no Rio de Janeiro. Autora de diversos romances, entre eles *Nada a dizer* (2010), vencedor do prêmio da Academia Brasileira de Letras de melhor ficção em 2011. A escritora também tem contos publicados em diversas coletâneas, revistas e jornais especializados. Diplomada em literatura pela Universidade de Nancy, na França, e mestre em comunicação pela UFRJ, foi correspondente da *Folha de S. Paulo* em Nova York e fundou, nos anos 1970, a editora Bonde, responsável pela revista literária *A Pomba*.

LUIZ RUFFATO

“Existe uma ideia de *glamour* em torno do escritor,
mas esse *glamour* é falso.”

Entre seus pares de geração, o escritor mineiro LUIZ RUFFATO certamente foi um dos escritores que persistiu com mais afinco seu projeto literário. *Domingos sem Deus*, último volume da série “Inferno Provisório”, iniciada em 2005 com a publicação do romance *Mamma, son tanto Felice*, representa o ponto de chegada de uma das carreiras mais ousadas e premiadas da literatura brasileira em várias décadas.

Depois de cinco livros, mais de oitocentas páginas, dois prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte (*Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*) e um Jabuti (*Vista parcial da noite*), Ruffato completou em 2011 seu grande projeto de retratar a classe operária, “esse pedacinho entre o lumpemproletariado e a classe média que não tinha sido tocado [pelos escritores brasileiros]”, conforme explica o autor, que participou do terceiro encontro do projeto “Um Escritor na Biblioteca” em 2011. Essa temática original, somada a um tipo de narrativa experimental, que abarca vários gêneros literários em um mesmo texto, fez de Ruffato uma das vozes mais originais da literatura brasileira contemporânea. “Passei longos anos da minha vida lendo muito, me preparando do ponto de vista técnico e também de informações literárias e culturais, para chegar a ser, então, escritor.”

Durante a conversa, mediada pelo jornalista Christian Schwartz, o autor falou sobre os escritores que leu nos anos de formação, como Rubem Fonseca, Ivan Ângelo e Ignácio de Loyola Brandão. Também revelou reler certos livros e autores, como Balzac, Tchekhov e Machado de Assis, este último “o maior gênio da história da literatura mundial”. O escritor ainda discorreu sobre o papel das oficinas literárias

na formação de novos escritores, sua rotina de escrita e a polêmica antologia *Geração 90: manuscritos de computador*, da qual fez parte e que, dez anos depois de sua publicação, ainda continua provocando barulho.

Como foi a sua formação de leitor? Qual o papel das bibliotecas nesse processo?

62

Na verdade, minha trajetória de leitor e, mais tarde, de escritor, é meio absurda, porque eu não tinha livros em casa, meu pai era um pipoqueiro semianalfabeto e minha mãe uma lavadeira analfabeta. O único livro que tinha em casa era a Bíblia, porque meu pai era diácono de uma igreja evangélica. Ou seja, estava tudo certo para eu não entrar na literatura. E eu entrei. Muito tempo depois, porque até meus 13 anos não tinha tido contato com livros. Aliás, achava até esquisito pensar na possibilidade de que alguém lesse, tivesse livros em casa.

E qual a relação de sua família com os livros?

Meu pai era o segundo pipoqueiro mais importante da minha cidade, Cataguases (MG). O primeiro era o pipoqueiro da praça onde ficava o cinema. E meu pai trabalhava na praça em que tinha a igreja, então o pessoal saía correndo da missa e ia para a outra praça, onde ficava o cinema. Certa vez, uma pessoa foi comprar pipoca com a gente. Eu era o responsável pelo troco. Ele olhou para mim e disse: “Olha, que menino inteligente”. Não sei o que ele viu de inteligente, mas aí me perguntou: “Onde você estuda?” Eu respondi: “No colégio Antônio Amaro”, que era um colégio muito ruim da cidade. Então ele disse: “Mas por que você não estuda no Colégio Cataguases?”, que era o colégio bom, onde estudava a elite da cidade. Meu pai então falou que

todo ano a gente ia lá e nunca tinha vaga. O homem, que era o diretor do colégio, disse: “Ano que vem você me procura, que nós vamos arrumar uma vaga para o seu filho”. Foi assim que, no ano seguinte, eu fui para lá. Só que não consegui me adaptar, porque era um mundo completamente diferente do meu. Comecei a tentar me esconder daquele ambiente. Até que um dia descobri um lugar maravilhoso, que ninguém frequentava, um lugar bacana, silencioso, onde ninguém olhava para mim, que era a biblioteca. De tanto eu ir lá, a bibliotecária me perguntou se eu queria um livro emprestado. Não falei nada, era muito tímido. Ela então pegou um livro e falou para eu levar para casa, ler e devolver. Não falei nada, mas levei o livro para casa. Quando cheguei em casa, meu pai disse: “Que é que isso aí, menino? Onde você pegou isso?” Respondi: “Não, não peguei, a mulher lá da biblioteca falou para eu ler.” Então ele disse: “Agora vai ler.” Eu li o livro e pensei: “Graças a Deus, já acabei, agora entrego e pronto.” Só que quando entregava um livro, ela me dava outros. Aquele ano foi um inferno. Então, a minha experiência de leitor começou assim. Aquele ano, li uma quantidade de livros absurda, de autores mais absurdos ainda.

63

Você se lembra de alguns desses autores?

Até hoje descubro autores que li naquele ano. Acho que a bibliotecária do colégio era completamente maluca. O primeiro livro que a biblioteca me deu era de um autor soviético — em pleno regime militar. E, lá em Cataguases, nós temos um sotaque bem carregado, não tem como falar o nome do cara. Se alguém me perguntasse na rua quem era o autor daquele livro, ninguém ia entender nada. O nome dele era *Anatoly Kuznetsov*. O título do livro era *Babi Yar* e falava sobre o massacre de judeus na

Segunda Guerra Mundial, na região de Odessa [Ucrânia]. Esse foi o primeiro livro que li.

E a literatura de ficção, especificamente, como entrou na sua vida?

Fui um grande frequentador de sebos. Comprava livros a rodo, porque eram baratos, e passava o fim de semana inteiro lendo. Depois, com o tempo, passei a fazer leituras mais interessantes, direcionadas. Naquele tempo, curiosamente, os livros que apareciam nos sebos eram muito recentes, então eu lia toda a literatura brasileira contemporânea. Li muito Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Rubem Fonseca. Tinha uma coleção, da editora Ática, chamada “Autores Brasileiros”, que era muito boa. Também li bastante a literatura latino-americana.

64

Ainda sobre sua vida de leitor: quem são suas influências literárias mais fortes?

Gosto de reler alguns autores porque, de alguma maneira, eles conversam com o meu trabalho. Por exemplo: gosto de reler o [Honoré de] Balzac, acho-o um gênio. Não sei se ele está presente no meu trabalho, mas eu gosto. Como do [Anton] Tchekhov também. E do [Luigi] Pirandello, que é um dos pouquíssimos autores de quem tenho até fotobiografia. Inclusive gosto dele como personalidade. Adoro Guimarães Rosa, mas ele é a pior influência que você pode ter, junto com Clarice Lispector. O Machado de Assis eu acho o maior gênio da história da literatura mundial. Cada vez mais tenho certeza disso. Faulkner, gosto muito também. Enfim, sou um leitor meio voraz. Em termos de afinidade estilística, não tenho influências da minha própria geração. Tenho grandes amigos, como o Cristovão Tezza, que está aqui, presente neste encontro, o que é uma grande honra para

mim. O Marçal Aquino, o Fernando Bonassi, mas são amizades, não creio que há diálogo em termos de interesses estéticos.

Mas quando você fez a travessia do leitor para o escritor?

Para mim, isso foi uma coisa meio programática. Primeiro, fui um grande leitor. Lia tudo, era interessado mesmo. Não queria apenas ler, queria ler com a intenção de me formar. Aí passei a ler tudo, não só literatura. Foi um período que os meus colegas de república achavam que eu tinha ficado doido, porque lia física, química, história, geografia, tudo que de alguma maneira poderia me formar como cidadão, como pessoa, mas também como leitor.

Então, nessa época já havia a vontade de ser escritor?

Fui descobrindo, aos poucos, que, de alguma maneira, queria entrar na literatura, como um leitor mesmo. Mas, sem saber, eu estava procurando um caminho como escritor. Essa descoberta foi muito por acaso. Chegou um tempo em que pensei que deveria ler coisas da literatura brasileira que refletissem um pouco sobre o ambiente que eu conheço bem, que é o ambiente operário. Fui operário têxtil também. Então, esse ambiente me interessava muito, até mesmo para eu compreender minha história. Aí foi um susto, porque percebi que a literatura brasileira nunca tinha se debruçado sobre esse mundo. O mundo rural é muito bem representado. O mundo urbano é muito bem representado na classe média, na classe média alta, no lumpemproletariado, que seriam os bandidos, a prostituição, etc. Mas esse pedacinho entre o lumpemproletariado e a classe média não tinha sido tocado. O que existiu foram alguns autores comunistas brasileiros que colocaram operários na literatura,

mas como militantes políticos. Eles representavam apenas uma ideia, não eram personagens de carne e osso. Eu pensei que talvez pudesse escrever sobre isso, porque conheço esse mundo. Mas não me sentia capaz, do ponto de vista técnico, nem mesmo de experiência de vida. Então foi nesse momento que pensei: “quero me programar para escrever sobre esse ambiente”. Passei longos anos da minha vida lendo muito, me preparando do ponto de vista técnico e também de informações literárias e culturais, para chegar a ser, então, escritor.

Quando começa efetivamente esse projeto?

Se eu considerar que meu projeto começa no momento em que penso que quero me preparar para escrever, então o início da década de 1980 é marco zero de minha trajetória. Mas, efetivamente, foi no começo de 1996 que eu me senti, pela primeira vez, com o intuito claro de escrever um livro. Mas, pensei assim: “Vou escrever esse primeiro livro, mas só vou fazer o segundo se conseguir ser publicado por uma editora comercial e, além disso, tiver alguma visibilidade crítica.” Porque senão, não ia escrever o livro seguinte. Ser escritor é muito chato. Dói as costas, você fica sozinho em casa, não é como as outras artes, que são coletivas, pode-se dividir com alguém. Na literatura, não tem ninguém para olhar para você. Em 1998, consegui publicar meu primeiro livro por uma editora pequena de São Paulo, chamada Boitempo, que foi *Histórias de remorsos e rancores*. O livro teve certa visibilidade e a editora perguntou se eu tinha outro livro. Falei que tinha, mas não tinha, então tive que escrever o segundo livro. Aí este segundo livro, (*os sobreviventes*), ganhou o Prêmio Casa de las Américas. A editora me pediu então um romance. Falei que tinha, mas não tinha. Tive

que escrever *Eles eram muitos cavalos*. O livro foi muito bem. A partir daí que a minha carreira — se é que eu possa chamar de carreira — toma um rumo.

A ideia de retratar o proletariado já estava madura nesse seu projeto inicial?

Na verdade, quando eu pensei em ser escritor, quis fazer o “Inferno Provisório”. Só que, em 1996, quando escrevi meu primeiro livro, ainda não tinha compreendido o projeto muito bem. Sabia que ele existia, mas não sabia como era. Nem no segundo livro, (*os sobreviventes*), tive essa compreensão. O projeto tinha um problema técnico a ser resolvido, que era o seguinte: eu não queria escrever um romance nos moldes tradicionais. Não que eu tenha algo contra, muito pelo contrário, adoro romances nos moldes tradicionais. Mas imaginava que para escrever a história que eu queria escrever, não poderia usar essa forma, porque ela foi pensada e criada para expressar uma visão de mundo burguesa. Não é um conceito ideológico, é um conceito sociológico. Pensei então como poderia resolver essa questão, como falar do proletariado usando a fórmula do romance burguês. Não sabia resolver isso. Aliás, até hoje não sei se consegui resolver. Quando escrevi *Eles eram muitos cavalos*, em 2001, que é um romance muito particular, porque é todo entrecortado, compreendi que poderia escrever o longo romance exatamente usando aquela mesma estratégia. Sempre achei que *Eles eram muitos cavalos* era uma experiência formal, que faria com que eu compreendesse meu projeto de escritor. Então, pensei em pegar os dois primeiros livros, reescrevê-los dentro desse formato, que é a série “Inferno Provisório” [partes dos dois primeiros livros de Ruffato, *Histórias de remorsos e rancores*

e (os sobreviventes), foram retrabalhadas e inseridas, junto ao material inédito, nos livros *Mamma, son tanto felice*, *O mundo inimigo* e *O livro das impossibilidades*, três dos cinco livros que compõem a série “Inferno Provisório”, que se inicia em 2005. Embora nesse período, de 1998 a 2005, o projeto já existisse, eu não sabia. Quando ele começa a ser publicado, em 2005, é quando compreendo isso. Fiz uma loucura de oferecer um livro de cinco volumes para a editora Record. Os editores cometeram a loucura de aceitar e aí tive que escrever. O último volume saiu em 2011. Depois disso, me sinto absolutamente liberto desse projeto, dessa forma, e então poderei fazer outras coisas.

Voltando ao problema técnico que você mencionou, aqueles dois primeiros livros eram coletâneas de contos, pelo menos eram assim classificados. Como você lida com essa questão de gênero: romance versus conto?

Quando entreguei o romance *Eles eram muitos cavalos* para a editora, ela me disse que aquilo não era um romance, que não iria vender e que eu ainda estava devendo um romance a ela. Fiquei frustradíssimo. Mas acabei concordando que não iria vender e que não era um romance. Também não sabia o que era. No entanto, o livro acabou ganhando prêmios e tal [Prêmio APCA de melhor romance e Prêmio Machado de Assis de narrativa]. Minha editora me dizia que não queria publicar livros de contos porque eles não vendem. Eu falei: “Então, resolvi o problema, não é um livro de contos, é um romance.” “Inferno Provisório” pode ser lido como um conjunto de contos, só que chamei de romance. Passei a publicar os mesmos contos como romance. Foi a mesma coisa na França. Meu primeiro livro publicado lá foi *Eles eram muitos cavalos*. A editora de lá falou

a mesma coisa. Agora, cheguei ao final de um romance, que não é romance, que tem quase mil páginas [a série “Inferno Provisório”], com um monte de histórias que se entrecruzam. Penso que aquilo não é um romance, mas também não é um livro de contos.

Das histórias que compõem o “Inferno Provisório”, o quanto você tirou da sua experiência pessoal, já que a maioria delas se passa em Cataguases, no ambiente que te formou? O que pode ser chamado de autobiográfico na sua obra?

69

Sinceramente, não tem nada de autobiográfico nas minhas histórias. Absolutamente nada. Mas isso também não é verdade. Tenho uma teoria estranhíssima: eu, como escritor, tenho um papel muito limitado e secundário quando sento para escrever. Acredito que exista uma memória coletiva, que eu então visito e trago dela essas histórias que de alguma maneira me convém. Escrevo livros que são lidos, e eles voltam a realimentar a memória coletiva.

Como é o seu processo de criação? De onde as histórias saem, de onde vieram todos aqueles personagens? Você anota as coisas?

Não anoto nada, nunca. É uma porcaria, porque adoro quando me dão de presente aqueles Moleskines. Mas não consigo. De alguma maneira, tenho um método de escrita muito estranho, porque gosto muito de escrever com o corpo inteiro. Falo que escrevo com os seis sentidos — mas não são seis, são cinco sentidos. Gosto de sentir o cheiro do que estou escrevendo, a temperatura, o gosto. Quero ver e ouvir o que estou escrevendo. É por isso que eu não anoto nada. Quando sento para escrever, essas histórias já me convenceram o suficiente para eu poder escrevê-las.

E em relação à sua geração, sente-se de alguma forma integrado a ela, já que você é um dos autores que figuraram na famosa e controversa coletânea Geração 90, organizada por Nelson de Oliveira?

70 Eu tenho um pouco de responsabilidade, inclusive na criação do rótulo “Geração 90”. De 1998 até 2002, um grupo de escritores se encontrava aos sábados em um porão de uma livraria em São Paulo. E lá a gente passava a tarde falando sobre um monte de coisa. Era a “Geração 90”: Nelson de Oliveira, Fernando Bonassi, Marçal Aquino, eu, Marcelino Freire, enfim. Fora o Marçal e o Bonassi, quase ninguém tinha livro publicado. Aí o Nelson teve a brilhante ideia de nos intitular de “Geração 90”. Começamos, então, a falar para as pessoas que fazíamos parte da “Geração 90”. O livro [*Geração 90: manuscritos de computador*, antologia organizada por Nelson de Oliveira em 2001] veio depois, como uma realização desta ideia inicial. Depois do livro, a imprensa começou a falar, e viramos, enfim, a “Geração 90”. Mas nós não temos interesses comuns, nem estéticos, nem políticos, nem nada. Era simplesmente um encontro de pessoas interessadas em literatura. Depois que cada um começou a publicar, nos separamos. De toda forma, não acho que exista uma “Geração 90”, estética e politicamente.

Isso já faz uns 15 anos. Desde lá, você acompanha os novos escritores? O que te chama mais atenção? O que você está lendo por prazer, atualmente?

Leio tudo. Inclusive porque participo de júris de concursos, tenho obrigação de conhecer e ler. Não gosto de citar nomes. Gosto de pensar que existe algo que está se consolidando: um trabalho que vem da década de 1970, que foi o momento em que as coisas começaram a acontecer, uma tentativa de criar

um mercado próprio, etc. Infelizmente, a década de 1980 teve problemas políticos e de inflação. Mas tem muita gente legal escrevendo — e muita gente ruim também. Há um mercado hoje, que existe, e dá para pensar em sobreviver do mercado editorial.

E qual a sua percepção sobre as oficinas de criação literária?

Não acredito que uma oficina de criação torne alguém escritor. Eu, inclusive, não chamo meus encontros de “oficina”. Esse termo para mim é meio mecânico. Chamo de “laboratório”, porque no laboratório existe a possibilidade de se misturar várias coisas. Na verdade, faço terapia em grupo. Primeiro tento fazer com que a pessoa descubra por que está ali. Depois, qual é a sua expressão de mundo, qual é o pedaço da memória coletiva que ela quer tratar. Por fim, que ela encontre uma voz própria para narrar o que quer narrar. Só isso. Não dá para fazer mais nada além disso. Exige-se que a pessoa que vai participar saiba que escrever é uma possibilidade entre muitas outras. Não é nem a mais interessante. Ele só pode manter-se num laboratório se tiver muita vontade mesmo, porque não é nem interessante. Existe uma ideia de *glamour* em torno do escritor, mas esse *glamour* é falso. É muito chato ser escritor, como eu falei, dói as costas, os braços, você fica sozinho. Então, tem que ser uma coisa muito importante para a pessoa. Por isso também sempre digo para quem frequenta os laboratórios que eu faço, que não pode ter a ilusão de que vai sair de lá escritor. Vai sair de lá com mais dúvidas do que quando entrou.

71

Volta e meia, ouve-se falar de uma crise da literatura, não no sentido de plataforma, mas no sentido da qualidade. Você acha que essa crise existe, independente da plataforma?

Essa crise existe desde sempre, ou seja, é uma crise que não existe. Eu me lembro que na década de 1960, falava-se claramente, existiam estudos definitivos, sobre a morte do romance. Não havia dúvidas quanto a isso. E o romance não morreu. Na verdade, o que acontece é que sempre vai haver um monte de autores escrevendo, alguns vão ficar, outros não. Nós, no Brasil, estamos vivendo um momento muito importante hoje. Existe uma efervescência como em poucos momentos existiu no país. Às vezes até fora da normalidade. Não vejo crise. Aqui em Curitiba, por exemplo, estou impressionado. Além dos escritores já consolidados, como o Tezza, o Castello, o Dalton Trevisan, tem uma nova geração: o Paulo Sandrini, o Miguel Sanches Neto, o Luís Henrique Pellanda. Tem um monte de gente. O problema é que nós nunca tivemos oferta de cultura. Sempre tivemos uma defasagem muito grande entre a elite esclarecida e o resto da população. Pessoas que não poderiam ser leitores um tempo atrás, agora estão começando a entrar no mundo da leitura. Claro, a cultura não é uma coisa para todo mundo, mas ela tem que ser ofertada para todo mundo, porque aí pode surgir interesse. Nunca houve leitura no Brasil porque não era ofertada a leitura. É o primeiro momento que tem oferta, tem biblioteca, tem livros e tem pessoas que potencialmente vão estar interessadas. Por isso sou otimista.

Você disse que quando começou a escrever, só escreveria o segundo livro se o primeiro fosse aceito. Nesse momento, você via a profissão de escritor como economicamente viável, achava atraente do ponto de vista financeiro trabalhar como escritor?

Trabalho desde os seis anos de idade, então sei exatamente o valor do trabalho, quanto a isso nunca tive dúvida. O trabalho tem

que ser pago. Em 1998, quando publiquei meu primeiro livro, fiz uma projeção para mim: em dez anos iria abandonar o jornalismo para viver de literatura. Mas aconteceu uma coisa no meio do caminho: três anos depois, publiquei *Eles eram muitos cavalos*, que foi um grande sucesso, com reedições contínuas. Então, em 2003, cinco anos depois do meu primeiro livro, consegui sair do jornal, onde ocupava uma posição bastante confortável. Meus amigos mais próximos tentaram me fazer ir ao psiquiatra antes. Mas eu pensei que, se não desse certo, voltaria ao jornalismo, sem nenhum problema. Mas eu queria tentar viver de literatura. Naquele mesmo ano, recebi propostas para escrever roteiros para a Rede Globo e para o cinema. Mas nunca quis fazer nada disso. Eu queria viver de literatura, dos meus livros.

73

Essa questão da linguagem chama muito a atenção na sua obra. Você trabalha muito para chegar a esse resultado?

Nunca entreguei um livro para uma editora em que eu não tivesse trabalhado umas 15 ou 20 versões diferentes. Porque literatura é artifício, é uma coisa artificial. Então, o grande barato para mim é, a partir de um artifício, tentar ser o mais artificial possível, ao mesmo tempo que pareça o mais real possível. É o que Guimarães Rosa fazia. Por exemplo, às vezes ouço pessoas dizendo que o Rosa é genial, que no interior de Minas Gerais as pessoas falam assim e tal. Eu sou mineiro, conheci Minas Gerais inteira, e nunca vi uma pessoa falando como os personagens de Guimarães Rosa. A não ser o Manoelzão, que falava porque aprendeu nos livros do Guimarães Rosa, para se parecer com um personagem dele. É absolutamente artificial. No entanto, é tão bom, é tão genial que parece que é real e concreto.

Você relê o escritor Luiz Ruffato? Volta à sua obra?

74 Sou muito narcisista nesse sentido, releio bastante. Todos os livros que publico, faço revisões. Não é nem questão de achar ótimo, ou maravilhoso, mas de tentar encontrar a palavra certa para aquela situação específica e tal. Eu penso que os livros que escrevi, gostei de ter escrito porque eu gostaria de ter lido esses livros. Não é pretensão, é porque essas histórias de alguma maneira estavam para ser escritas. Eu gosto de reler até para entendê-las, se elas funcionam em algum lugar e por que funcionam.

LUIZ RUFFATO é escritor, autor de *Eles eram muitos cavalos* (2001, Prêmio APCA e Prêmio Machado de Assis), *De mim já nem se lembra* (2006), *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009) e do projeto *Inferno Provisório*, composto por cinco volumes: *Mamma, son tanto felice* (2005, Prêmio APCA), *O mundo inimigo* (2005, Prêmio APCA), *Vista parcial da noite* (2006, Prêmio Jabuti), *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingos sem Deus* (2011, Prêmio Casa de las Américas). Seus livros estão publicados na Alemanha, França, Itália, Portugal, Argentina, Colômbia, México e Cuba.

ANTÔNIO TORRES

“Escrever, com o passar do tempo, fica mais difícil.”

Não são poucos os escritores que creditam sua entrada na literatura a algum fato pontual ocorrido em suas vidas. Dalton Trevisan, por exemplo, “virou” escritor depois de um acidente, que quase o matou — na fábrica de vidros de seu pai. J.D. Salinger, que lutou na Segunda Guerra Mundial, teve sua trajetória como escritor iniciada no desembarque na Normandia, no Dia D. ANTÔNIO TORRES não teve nenhuma experiência traumática, mas lembra-se bem do dia em que constatou ser ficcionista. Nascido em 1940, em um povoado da Bahia à época chamado Junco (hoje cidade de Sátiro Dias), Torres virou escritor ainda na infância, quando foi desafiado por uma professora a escrever uma redação sobre “um dia de chuva”. “O lugar era chegado numa seca. Escrever sobre chuva exigia muita imaginação. Eu acho que foi nesse dia que ela fez de mim um ficcionista.”

Apesar da relação estreita com o Nordeste brasileiro e o modo de vida sertanejo, Torres nunca deixou que esse traço biográfico tornasse sua escrita monotemática. Seu primeiro romance, *Um cão uivando para a lua*, lançado quando o autor tinha 32 anos, não é um livro sobre o Brasil profundo, o universo do interior do país que o escritor tão bem conhece, mas sim uma obra que transita com a mesma desenvoltura por cenários rurais e urbanos. Seu grande sucesso, porém, veio em 1976, quando publicou *Essa terra*, narrativa de fortes pinceladas autobiográficas que aborda a questão do êxodo rural de nordestinos em busca de uma vida melhor nas grandes metrópoles do Sul e Sudeste.

Em 2000, Torres ganhou o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da sua obra. Em 2001, foi o vencedor, ao lado de Salim Miguel, do Prêmio

Zaffari & Bourbon, oferecido pela Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo, com o romance *Meu querido canibal*. Além de rememorar suas primeiras experiências com a literatura, no bate-papo mediado pelo escritor e jornalista Luiz Andrioli, Torres também falou sobre a polêmica eleição da Academia Brasileira de Letras, em que foi derrotado pelo jornalista Merval Pereira, que ocupa a vaga deixada por Moacyr Scliar.

80 *Como nasceu o leitor Antônio, lá no povoado do Junco?*

Vim de um interior em que o interior de hoje seria impensável naquele tempo. Era um lugar sem notícias das terras civilizadas, como cantava o Luiz Gonzaga, rei do baião. Uma terra sem livros. Naquele lugar, não existia nem escola. Existia um professor particular que era mestre mais na palmatória do que nas letras. Esse homem virou uma celebridade no lugar. O nome dele era Laudelino Mendonça, conhecido como “Pai Lau”. Porém, não fui aluno dele. Tive a sorte de pegar a primeira escola pública que apareceu no lugar, já na segunda metade dos anos 1940. Era a escola — até hoje muito criticada — que vinha no bojo dos projetos ufanistas do Governo Vargas. Era uma escola criada pelo Villa-Lobos, na verdade. A marca dessa escola era a cantoria, diariamente, de hinos e a leitura de poemas patrióticos. Isso me marcou muito, porque quando cheguei à escola — eu nasci na roça, num mundo rural completamente isolado, diferente do que ele é hoje — já estava semialfabetizado pela minha mãe. Certa vez, ela chegou em casa, num dia de feira, e apresentou para o filho mais velho um objeto não identificado, um ABC. É a imagem mais forte que tenho da minha infância: eu sentado no chão, onde estava brincando de bola de gude, e minha mãe chegando com aquele presente. Abre e começa a

me mostrar o que era o ABC, as letras. Eu via aquele conjunto enigmático diante de mim. Fiquei fascinado. Pela descrição que ela fazia das letras, percebi que cada letra tinha um desenho e cada desenho criava, para ela, uma personalidade própria, um nome. Fiquei encantado, maravilhado. Ela percebeu e, no embalo, já passou para o “bê-á-bá”, para a formação de palavras, começou a me explicar que aquilo dava nome a tudo que havia no mundo. Tudo começava ali, naquele ABC.

81

Mas a escola teve um papel fundamental na sua formação, não?
Minha mãe fazia parte do projeto de catequese elaborado por uma professora que tinha vindo de fora para abrir a primeira escola pública da minha cidade que, por sinal, naquela época, ainda não contava com alunos, porque os pais não queriam que os filhos fossem estudar. As filhas mulheres para não aprender a escrever cartas para os namorados. E os filhos homens para não desfalar a mão de obra na lavoura. Era um drama para a professora. Ela teve de fazer toda uma catequese junto às mães. Esse ABC que minha mãe me deu já fazia parte do projeto. Então, quando minha mãe me levou para a professora, ela deu graças a Deus, tinha um aluno já adiantado no processo de alfabetização. Aí, nesse encanto, tome poema patriótico, tome leitura em voz alta — que são minhas oficinas literárias até hoje: são essas leituras que eu tive na escola primária. Depois de velho que eu percebi o quanto foram importantes aquelas leituras em voz alta. Eu sei que no primeiro sete de setembro, ela me pôs num palanque na frente da escola, numa praça empoeirada, entupida de gente, eu tremendo. Calça curta azul-marinho, uma fitinha verde e amarela, uma bandeira do Brasil numa mão e Castro Alves na outra! “Auriverde pendão de mi-

nha terra/ que a brisa do Brasil beija e balança/ estandarte que à luz do sol encerra/ as promessas divinas da Esperança...” Eu achando que ia cair de tanto tremer. Quando olho, o povo chorando. Rapaz, eu acho que é por isso que até hoje faço palestra, porque esse negócio tem uma resposta. O povo chorava, o povo não entendia o que era auriverde, o que era pendão da esperança, estandarte muito menos, mas estava achando um grande barato aquele garoto da roça ter tido a coragem de decorar todas aquelas palavras bonitas. Era que nem a missa em latim, ninguém entendia nada, mas era bonita demais. Depois que traduziram a missa, ficou sem graça. “*Introire altare Dei*” é muito mais bonito que “Introduza o altar de Deus”. Então, era essa coisa da força do Castro Alves, o poeta romântico, que certamente pouco se entendia, mas não tinha importância. Entender aquilo era uma questão também de licença poética.

Além de Castro Alves, quais são os outros autores que você leu nessa época?

Uma das lembranças que tenho é de minha professora Tereza chegando e abrindo as janelas da escola, aquele solão de sertão, então ela põe os livros na mesa, coloca os meninos em fila e abre o livro chamado *Seleção escolar* — uma antologia de contos, crônicas, poemas e trechos de romances. Ela abria e mandava um menino ler. Isso me marcou muito também. Abria-se: “Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba”. Começo de *Iracema*, de José de Alencar, que é um poema em prosa, do qual eu nunca esqueci. Imaginem vocês o que era a leitura desse trecho, falando desses verdes mares, para um menino que vivia num lugar que não havia nem rio, quanto mais verdes mares. O que era uma

jandaia? Uma carnaúba? Passei noites e noites sonhando com os verdes mares. Quando eu fui a Fortaleza pela primeira vez, colocaram-me num hotel na beira-mar. Eu abri as cortinas e vi os verdes mares. E dos verdes mares eu vi a professora saindo, com aquele livro na mão. Fui descobrir o que era uma carnaúba no ano passado, no Salão do Livro do Piauí, quando o Cineas Santos, que é o escritor local que organiza o Salão, foi me levar para conhecer a cidade e me mostrou um pé de carnaúba, que é uma árvore frondosa, imensa. Eu olhei e disse: “Bom dia, dona carnaúba, a sua fama vem de longe”. E a carnaúba não se moveu, orgulhosa de si. Então, as primeiras leituras foram isso, em uma terra que não tinha biblioteca, não tinha livros, não tinha nada.

83

Em uma entrevista, você disse que uma professora pediu para os alunos escreverem sobre o mar, sobre a chuva, algo assim. Naquele momento, nasceu o escritor? Como foi essa travessia, do leitor para o escritor?

Na verdade, o método da minha professora era uma oficina literária. Hoje eu sei. Era fantástico. Ela começava com a leitura em voz alta, depois lia para a gente copiar. Ainda havia o ditado. Depois ela ensinava a fazer cartas. Tinha um começo determinado: “Inesquecível amigo, o motivo destas mal traçadas linhas é dar-te as minhas notícias e, ao mesmo tempo, receber as tuas. Como tem passado? Bem, não é?” O começo estava armado. Depois, ela ensinava a fazer composição escolar. Os temas eram ligados à nossa realidade, à casa, à roça. Um dia ela pegou pesado. O tema seria “um dia de chuva”. O lugar era chegado numa seca. Escrever sobre chuva exigia muita imaginação. Eu acho que foi nesse dia que ela fez de mim um ficcionista. Fui desafiado. Era muito seco aquele lugar.

E hoje, você percebe um avanço em relação à leitura no país?

84 Há, hoje, uma mudança grande no Brasil. Vejo o interior, por exemplo. Vou ao interior da Bahia e hoje tem escola, tem ginásio, tem ônibus da escola rural levando e trazendo os alunos, tem biblioteca pública. Há uma consciência nacional da necessidade de leitura e da sua difusão, porque creio que uma parte considerável da sociedade está finalmente compreendendo os prejuízos que nós temos com esse déficit de leitura, tão imenso. Ao longo de nossa história, nos descuidamos muito da questão da educação. Se formos comparar com a Argentina, aqui ao lado, a gente leva uma surra tremenda, porque a Argentina resolveu isso na passagem do século XVIII para o XIX, eles tinham uma burguesia esclarecida que se empenhou em erradicar o analfabetismo. Nós tivemos um atraso enorme nesse sentido. Que só começa a melhorar um pouco com a vinda do D. João VI, em 1808, que traz bibliotecas, escola de ensino superior, escola de astronomia, missão artística francesa para formar os arquitetos e engenheiros brasileiros. Mas isso em 1800. Para trás, parece que não ficou nada. Um tempo perdido, um vácuo imenso. Claro, nós estamos muito atrasados nessa busca de corrigir todo esse passado, mas a verdade é que eu percebo, e que acho que todo mundo percebe, é que há um esforço sendo feito, e há uma preocupação maior com essa questão da leitura. Nesse processo, os escritores, professores e agentes públicos da área cultural passam a ter um papel bastante significativo.

Em sua escrita, a musicalidade é bastante importante. Nas suas oficinas, você trabalha muito com o jazz. Qual o papel da música e do ritmo em sua literatura?

O ritmo marca muito minhas frases. Mas isso vem da escola,

vem dessas leituras em voz alta. Nelas, você pega o ritmo das palavras, som, cor, imagem, até sabor. A leitura em voz alta leva muito a isso. Por isso que as minhas oficinas são marcadas por essa leitura, por essa música. Um tema recorrente na minha cabeça é o “Blue Monk”, do Thelonious Monk. Na minha fantasia, cada “frase” da música é uma frase que eu escrevo. Fecha-se um bloco substantivo, bem definido, ritmado. Depois entra o saxofone, a bateria, a cozinha toda, aí você solta a franga, desmunheca. Manda entrar todos os adjetivos, advérbios, tudo que te proibiram usar. Se você já foi capaz de fazer um bloco todo substantivado, você tem moral suficiente de fazer o que quiser no próximo bloco. Claro que isso é uma viagem de quem escreve. Mas eu acho que o ritmo marca muito aquilo que escrevo, me dá uma pontuação de fato. Eu sinto isso em determinados momentos. Por exemplo, no começo do meu romance *Meu querido canibal*: “era uma vez um índio. E era nos anos quinhentos nos séculos das grandes navegações — e dos grandes índios”. Esse travessão para o leitor não significa nada, mas para mim significa tudo. Uma quebra, uma dissonantada à Thelonious Monk. É isso que eu gostaria de atingir.

85

Mas a música já te inspirou tematicamente?

Às vezes fico ouvindo Miles Davis tocar uma música chamada “Enigma”. Um solo maravilhoso. Se conseguisse amarrar isso e trazer para o mundo das palavras, eu seria o escritor mais feliz do mundo. Mas o Miles Davis me deu o título do meu primeiro livro. *Um cão uivando para a lua* é o Miles Davis tocando uma música chamada “My funny valentine”. Eu ouvindo em São Paulo com uma amiga, em uma noite de breu sem luar, bem paulistana mesmo, nos anos 1970. Comecei a ouvir aquela música

e de repente minha amiga disse: “parece um cão uivando para a lua”. E eu retruquei: “não, parece um boi berrando para o sol”. Ficamos nessa discussão a noite toda. Quando saiu o romance, veio essa imagem fortíssima, porque aquele solo sustenta uma nota no ar durante um tempo sem fim, com uma densidade impressionante. É um cão uivando para a lua mesmo.

86 *Por muito tempo você trabalhou com publicidade e com jornalismo. De que forma essas experiências marcaram seu texto?*

Trabalhei numa multinacional chamada Ogilvy & Mather, que tinha comprado uma grande agência brasileira chamada Standard. O Ogilvy, dono da agência, mandava para mim um material com aulas, treinamentos para redator. Realmente, ele foi um dos maiores redatores que já houve no mundo. Sou de uma geração que aprendeu muito com ele e com outro cara, chamado William Bernbach. O Olgivy sabia de todas as regras, censuras e proibições. Mas ele também dizia que as regras existiam para ser quebradas. O Bernbach dizia para os redatores dele: “Leia seu texto em voz alta e morra de vergonha”. Isso já é uma aula. Lendo o texto em voz alta, você mesmo pode se corrigir, perceber onde há palavras demais, onde há uma palavra que bate como um tijolo no ouvido, algo mal empregado, uma pontuação capenga. Mas eu digo o seguinte: “Leia seu texto em voz alta, morra de vergonha ou espere o aplauso”. Nem sempre o cara vai ler em voz alta e morrer de vergonha. Tem o risco de ser aplaudido.

Você concorreu a uma vaga na Academia Brasileira de Letras, mas quem assumiu a cadeira foi um jornalista, o Merval Pereira. Isso gerou certo desconforto nos meios literários, porque ele é

um jornalista que não tem uma atuação literária tão forte e tão presente quanto a sua. Como você reagiu à essa decisão?

Quando me telefonaram dizendo para eu fazer a carta de ingresso na Academia — que eu fiz só porque soube que o Ferreira Gullar não iria participar, porque caso ele se candidatasse, já estaria eleito —, fiz sustentado apenas pelo fato de ser a cadeira de Moacyr Scliar, que foi um grande amigo, a ponto de um frequentar a casa do outro. Então, achei que tinha tudo a ver eu me candidatar na vaga do Scliar. Só que quando cheguei lá e apresentei minha carta, exatamente cinco minutos depois de decretada aberta a vaga, eu senti o clima. A Academia já estava fechada com o Merval. Eu estava entrando atrasado no processo. As candidaturas são pavimentadas antes, e o Merval já estava muito bem articulado naquele pedaço. Eu vi que, de cara, saiu um grupo me apoiando. Começamos então a fazer contas e percebemos que eu estava perdendo, mas por pouco. Era a segunda vez que eu me candidatava. O candidato que ganhou de mim na primeira vez, o Luiz Paulo Horta, ficou muito meu amigo. Quando entrei na segunda disputa, vi que também estava perdida, mas deixei rolar. Não é fácil perder, é muito chato. Mas, por outro lado, descobri uma coisa fantástica nesta segunda candidatura, algo que eu não tinha o menor conhecimento: que há uma afeição nacional pela minha pessoa e pelo meu trabalho. Fiquei comovido com isso. Escritor não tem muita noção do alcance de sua obra. Procuo me manter na minha anônima condição de autor que não é da mídia, que não tem poder político, não tem poder econômico — e fazer disso a minha limonada. A essa altura já não tenho nenhuma ilusão de que vou ganhar Prêmio Nobel, de que vou fazer e acontecer. O que eu quero é viver o bastante, para escrever bastante e tentar,

quem sabe, me superar naquilo que eu já fiz. Um dia escrever um romance que me encante mesmo. Como diz o poeta: “Que faça acordar os homens e adormecer as crianças”.

E como foi sua relação com Moacyr Scliar?

88 Nós nos conhecemos em Frankfurt, na Alemanha, em 1985. A nossa tradutora era a mesma. Ele ficou na casa dela com o Antônio Callado; eu fiquei no hotel com Silviano Santiago. Era uma delegação de quatro escritores, de dia universidade, de noite biblioteca pública. No primeiro dia, me colocaram para falar com o Scliar na Universidade de Frankfurt. Pronto, ficamos amigos para sempre. Viajamos juntos. Criamos uma relação fantástica. O Rogério Pereira [diretor da Biblioteca Pública do Paraná], que eu conheci na Feira do Livro de Porto Alegre, em 2002, me foi apresentado pelo Scliar. Uma das últimas vezes que o vi foi na Fliporto, de Pernambuco, que ainda era em Porto de Galinhas. Colocaram eu e o Scliar para fazer a palestra de encerramento. Foi um negócio sensacional. Tinha um tema, tinha tudo, mas o Scliar falou: “Vamos esquecer esse tema”, e começou a me entrevistar. Para vocês verem como a coisa funcionava.

E como é hoje o seu processo de criação? Escreve todos os dias? Há uma rotina específica para o ato de escrever?

Eu morava em Copacabana, com todos os barulhos do mundo, de frente para um prédio enorme, e conseguia escrever. Aí me mudei para a Serra. Minha janela dá para árvores, passarinhos cantando de manhã. Eu fiquei mais de um ano sem conseguir escrever uma linha ali. Consegui as condições ideais para um escritor: silêncio, exílio e astúcia, na receita do James Joyce. Tive o silêncio e o exílio, mas faltou a astúcia, e isso você não

compra. Tem que estar dentro de você. Aí, percebi o seguinte: naquele meu escritório de Copacabana tinha uma porta, uma parede falsa, e eu olhava para dentro de casa. Nesse escritório da Serra, eu olho para fora. Então, eu tinha que trazer esse olhar de fora para dentro de mim. Isso me criou uma complicação. Às vezes, tenho períodos em que escrevo todos os dias. Mas agora interrompi um romance. E não vou correr para entregá-lo e cumprir prazos. Não tenho mais a ansiedade do livro na prateleira. É duro, porque se corre o risco de passar muito tempo sem escrever e desaparecer. Como muitos amigos meus desapareceram, grandes escritores da minha geração. Eu já enfrentei empregos diários, de começar cedo, terminar tarde, tempos de boemia, muito cigarro, muita birita, muita pancadaria. Mas sempre consegui escrever. Até como forra. Hoje já não tenho esse pique. Recentemente eu escrevia um parágrafo, achava que estava legal e não escrevia mais nada para não estragar. Vocês sabem que baiano tem fama de preguiçoso.

89

Mas certamente já foi acometido por um insight?

Uma noite eu tive um sonho — isso já havia me acontecido, ter um sonho e escrever um romance, que foi *Um táxi para Viena d'Áustria*. Esse livro nasceu de um sonho. Aí tive outro sonho. Meu inconsciente me tirou da letargia, me tirou do zero, trabalhou por mim enquanto eu dormia. Mas não é tão fácil assim. Depois de onze romances publicados e um livro de contos, fica mais difícil. Escrever, com o passar do tempo, fica mais difícil. Deveria ser mais fácil, mas não é. Até você vencer a autocensura, o medo de escrever — e escrever besteira —, isso leva tempo. O que é um grande barato também, porque se fosse fácil, não tinha graça. O Ignácio de Loyola Brandão outro dia

me escreveu: “Poxa, será que eu ainda tenho o que dizer?” Eu disse: “Ih, Loyola, não me pergunta isso, não. Eu tô me fazendo a mesma pergunta”.

90 *Monteiro Lobato, que criou nosso mercado editorial, foi um militante da questão do livro e da leitura no Brasil. Há condições hoje para se formar um grupo de escritores que enfrente esse desafio, acima das editoras, de tornar o livro realmente acessível, além da internet, e fazer com que o livro chegue na mão das pessoas barato e com qualidade?*

Claro que o ideal seria se o livro fosse barato e pudesse chegar a todo mundo. Iríamos acabar ganhando mais. Eu vejo quando o governo faz uma compra grande de livros, em pacotões, e o livro que custa R\$30, passa a custar R\$2. E, assim mesmo, rende um bom direito autoral, por causa do volume. Mesmo sobre R\$2, ainda é lucrativo. Eu não sei como se resolve isso. A dimensão do país também complica, porque a distribuição também é cara. Mandar livro do Paraná para o Rio de Janeiro é uma coisa complicada. Aí, tem que devolver, tem todo um processo, os intermediários também. Por exemplo, a Record criou uma alternativa para o livro caro, que foi a BestBolso. Eu estou lá, com *Essa terra*. Muitas livrarias se recusam a vender esses livros porque são baratos. É pouco lucrativo. Quer dizer, a editora tem que tirar uma edição normal também. Todas as editoras estão fazendo isso, buscando alternativas de mercado. Mas acho que nós, escritores, não temos competência para isso. Pode ser que um ou outro tenha talento de economista, de administrador, mas acho que a maioria de nós não tem. Não conseguiríamos gerir toda essa máquina. Mal sabemos resolver nossos próprios textos.

E em relação aos livros digitais, acha que eles vão realmente matar o livro impresso?

Acho que ninguém tem uma resposta. Por enquanto, o livro nunca esteve tão forte. Acredito até que as novas tecnologias estejam trazendo benefícios. Descobri recentemente uma rede de livrarias virtuais que é uma grande maravilha, a Estante Virtual. Num país desse tamanho, com duas mil livrarias, é muito pouco. A Estante Virtual preenche um vazio nacional. Assinei um contrato com a Record. Antes, os contratos eram um para cada livro, um monte de páginas, e tal. Agora fizeram todos os títulos num só contrato, e está autorizado para tudo: impresso, *e-book*, etc. Me disseram que todos os títulos estarão em formato *e-book*. Para nós, escritores, tudo está sendo muito bom. Estão sendo criadas outras vias, outros acessos à leitura. Pelo menos durante um bom par de anos, não acho que isso seja excludente. Eu acho que as duas formas vão marchar juntas. Há livros que só vão funcionar em papel, há livros que perfeitamente podem funcionar no virtual, a questão é muito ampla. E uma questão curiosa: fui contratado para ser curador de uma biblioteca virtual, chamada Nuvem dos Livros. Ou seja, um velho autor de livros impressos cuidando disso. Estou achando um barato porque de repente são novas informações. Para o cérebro isso é bom, quem sabe isso me ajude a driblar o alemão [Alzheimer], do qual nós todos passamos a ter um medo terrível depois de certa idade.

ANTÔNIO TORRES nasceu no povoado de Junco (hoje Sátiro Dias), na Bahia, em 1940. Escreveu uma extensa obra que o coloca como um dos mais importantes escritores de sua geração. Autor de romances como *Um cão uivando para a lua* (1972), *Essa terra* (1976) e *Meu querido canibal* (2000), Torres é vencedor de diversos prêmios literários, entre eles o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, o Zaffari & Bourbon, da jornada Literária de Passo Fundo (RS), e o Prêmio Jabuti de Romance. Em 2013, o autor foi eleito para a Academia Brasileira de Letras (ABL).

MARÇAL AQUINO

“O escritor não dá saltos.

Ele tem que passar por determinados livros.”

Nascido em Amparo, no interior de São Paulo, MARÇAL AQUINO é atualmente considerado um dos grandes autores da literatura brasileira contemporânea. Cultuado especialmente pelos livros de contos e novelas, geralmente de temática policial, Aquino começou a ler ainda na infância de forma espontânea. “Nunca tive um adulto dizendo para eu ler. Então li às cegas, durante muitos anos”, disse o escritor, que foi o sexto convidado do projeto “Um Escritor na Biblioteca” em 2011.

97

O início como ficcionista foi parecido. “Comecei fazendo redação na escola. Descobri, fascinado, que podia mentir à vontade. Essa foi a melhor coisa que descobri. Mentia impunemente”. Entre seus principais livros, destacam-se as coletâneas de contos *Faroestes* (2001) e *Famílias terrivelmente felizes* (2003), a novela *O invasor* (2002) e os romances *Cabeça a prêmio* (2003) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), os três últimos adaptados com sucesso para o cinema.

Aquino também fala sobre a parceria que mantém com o cineasta Beto Brant, que já rendeu sete longas-metragens. Além de adaptar seus próprios livros (como no caso de *O invasor*), Marçal roteirizou obras de outros escritores, como Lourenço Mutarelli (*O cheiro do ralo*). O escritor também trabalha como roteirista de TV. À época do encontro, o escritor trabalhava, junto com Fernando Bonassi, na segunda temporada da série policial *Força Tarefa*, da Rede Globo.

Durante a conversa, mediada pelo jornalista Irineo Baptista Netto, Marçal — que também é jornalista e foi por muitos anos repórter policial — ainda falou sobre releituras, técnicas de escrita e resenhas literárias.

Qual foi a sua porta de entrada para o universo da leitura?

98

O livro entrou muito tarde na minha vida. Comecei pelas histórias em quadrinhos, com as quais fui alfabetizado. Eu era louco por histórias em quadrinhos, e achava os livros chatos, porque não tinham figuras. Eu queria ver as figuras, não sabia ler. Me lembro de um sujeito que foi à minha casa e levou uma edição do *Tarzan*, escrito pelo Edgar Rice Burroughs. Resolvi ler e descobri uma coisa fascinante: era muito melhor do que qualquer gibi do *Tarzan*, do que qualquer filme do *Tarzan*, porque a história se passava dentro da minha cabeça. E fiz a transição: abandonei os quadrinhos e passei para os livros, ali pelos dez anos. Foi a curiosidade que me levou a abrir um livro. Nunca tive um adulto dizendo para eu ler. Então li às cegas, durante muitos anos. Li errado, como se diz. Embora não exista isso de ler errado, o importante é ler. Mas eu li Nietzsche com treze anos. Não entendi nada, achava curiosíssimo aquilo. Por que aquilo era importante? Li Machado de Assis muito cedo: achei uma droga. *Dom Casmurro*, durante muitos anos, considerei um engodo. Aí fui ler mais tarde, com uma experiência de vida maior e, claro, encontrei um grande autor. Mas li de forma desordenada.

O seu pai teve importância na formação do seu imaginário, inclusive na estruturação de enredos por meio de histórias orais?

Fui muito pobre. Ainda sou, mas hoje pelo menos consigo pagar as contas. Nasci numa fazenda. Então, essa história de que tem que ter livros em casa para o cara enveredar para a literatura não é verdade. Meu pai tem terceiro ano do antigo primário, minha mãe tem ginásial incompleto. Mas há vantagens e desvantagens nisso. A primeira televisão que entrou na minha casa foi quando eu tinha 14 anos. Então, sou uma raridade: vi

cinema antes de ver TV. Isso é impossível hoje em dia, qualquer criança nasce vendo TV. Eu vi cinema primeiro, e fiquei encantado com aquilo. Toda a mitologia das histórias, para mim, está ligada à coisa oral, em que as pessoas se reuniam no final da noite e comentavam as histórias e os causos. Como eu era muito fã desse tipo de conversa, ficava perto dos adultos, comecei a aprender técnicas narrativas inconscientemente. Meu pai, por exemplo, é um grande contador de histórias. Ele contava a mesma história meses seguidos. Só que cada vez que contava o caso, ele o modificava. Ele usava técnicas que aprendi ouvindo. Quando vou escrever, automaticamente penso no que pode, e no que não pode, ser revelado. Isso que você aprende depois nos grandes livros, sobre linguagem e tal.

99

Qual foi a sua primeira experiência em uma biblioteca?

Nunca vou esquecer: mentia minha idade para poder pegar livros proibidos. A biblioteca de Amparo, que na época tinha um acervo de uns 13 mil exemplares, era bacana. Não sei como está hoje, mas foi fundamental porque eu não tinha dinheiro para comprar livros. E queria e precisava ler. Desesperadamente. Fui aquele rato de biblioteca. Houve momentos em que o bibliotecário me orientava, indicando autores e tal, mas na maior parte das vezes eu chegava lá e pensava: “Isso aqui é um supermercado, posso ler tudo o que quiser”. Entrei pela primeira vez nessa biblioteca quando tinha 11 anos. Outro dia eles me mandaram a minha ficha. Pude ver o que eu andava lendo naqueles anos. Pude ver que eu era um leitor onívoro, porque lia filosofia, poesia, prosa, policial, não tinha uma linha. Não era orientado para um só lado da literatura. Acho que isso me tornou um leitor sem preconceitos, um sujeito que, para saber se um livro

era bom ou não, tinha que ler. Houve um momento em que descobri Raymond Chandler, e aí li toda a obra dele. Descobri autores policiais e fiquei anos lendo romance policial. Lembro também quando li *Moby Dick* — eu estava na escola e torcia para a aula terminar logo. Quando todo mundo ia jogar bola, eu ia para casa terminar de ler *Moby Dick*. Estava encantado com aquilo. Então, há momentos e livros que foram marcantes na minha trajetória.

100

Depois de Amparo, qual outra biblioteca foi importante para você?

Chegou um momento em que eu tive quatro mil livros, o que não é muito. O problema é que, quando ia procurar um livro, dava tanto trabalho que eu preferia ir comprar outro. Eu não achava mais nada no meio de tantos títulos. Morei num apartamento no qual a coisa ficou tão feia que o Beto Brant foi lá e disse: “Os livros vão acabar botando você para fora”. Tinha livros em tudo que era canto: na sala, na cozinha, no quarto. Atualmente, no meu quarto tem várias estantes. Essa conversa mole de *e-book* não pega, pelo menos não comigo. Vou morrer antes.

Como foi o início de sua atividade de escritor?

Comecei fazendo redação na escola. Descobri, fascinado, que podia mentir à vontade. Essa foi a melhor coisa que descobri. Mentia impunemente. Lembro de uma vez quando uma professora me chamou para perguntar por que eu tinha escrito uma história com final triste. Ela estava toda cheia de piedade. Quando eu disse que aquilo não tinha acontecido, ficou mais chocada ainda. Manipular o outro é algo que o escritor faz muito. Como trabalhamos com o plano das emoções, adoro a ideia de que

posso mexer com a cabeça dos leitores. Quero que você fique perturbado, triste, alegre. Já vi gente contando a história de um livro meu que não era nada daquilo. Fazem leituras próprias, e aí toda leitura é válida. Ela é tão importante quanto a minha. A minha leitura é apenas uma. O autor não pode ser autoritário a ponto de achar que a própria leitura é a única possível. Isso é uma bobagem que se inventou numa certa época por aqui, em que se perguntava a um escritor qual era a mensagem de um livro. Como assim? Que mensagem? Livro com mensagem é o do Chico Xavier. Não tem que ter mensagem. Livro mexe com a sua cabeça ou não. Mexe com a sua sensibilidade ou não, e assim por diante. O resto são invenções que as pessoas fazem para tornar complicado algo que é absolutamente simples. Quando você abre um livro, está em busca de um tipo de prazer que só a leitura pode dar. Nenhuma outra coisa é igual. Cinema, chocolate, nada é igual. O livro, até hoje, dá um tipo de gratificação que você não encontra em nenhum outro lugar. Sou viciado nisso.

101

Mais do que ler, você costuma reler obras literárias?

Há alguns livros que reli muito. *O estaleiro*, do Juan Carlos Onetti, li cinco, seis vezes. Graciliano Ramos, também. Já li umas dez vezes o *São Bernardo*. Tem uma definição do Italo Calvino interessante. Quando eu estava relendo o Onetti, uma namorada chegou para mim e disse: “Você está lendo esse livro de novo?”, eu respondi: “Não, estou lendo pela primeira vez”. Porque o Calvino diz que o clássico é aquele livro que, quando se lê pela primeira vez, tem-se a impressão de já tê-lo lido. E quando você retoma esse livro para reler, sempre há a sensação de que é a primeira vez. O *São Bernardo* é assim. Às vezes, há

trechos que leio e penso como pude não ter percebido antes. Eu tinha lido, mas a mirada era de um outro momento. Até porque a gente vai mudando. Eu tinha outra idade, outras expectativas, tinha lido outras coisas. A verdade sobre um grande livro é que ele nunca termina de ser lido. Parecido com poesia. Não dá para dizer “eu li o Drummond”. Eu leio Drummond. Para o escritor, tem outra coisa também: mesmo que não seja essa a intenção, quando você vai reler um livro e já está a par da trama, do desenvolvimento e da linguagem, você relê para aprender. Você incorpora coisas. O aprendizado de escrever é inesgotável, não acaba. Nenhum escritor poderá sentar e dizer: eu sou um escritor pronto. Este escritor estará morto. Porque nunca acaba esse aprendizado. Fico fascinado com as coisas que descubro relendo. Porque aí você lê sem preocupação com a trama. Você relê pelo prazer. Mas, obviamente, releio livros que amei, que amo.

Um bom livro precisa de um bom leitor?

O grande escritor não mostra a técnica, não é evidente, você não vê os andaimes. Num livro ruim, ficam todos os andaimes que o cara usou na construção. Há repetição. Estava lendo James Wood, autor de *Como funciona a ficção*, e ele faz um comentário muito engraçado. Já flagrei escritor que usa a mesma imagem em dois livros. Ele gosta tanto daquela imagem que a usou em dois livros. Eu, na ocasião, fiquei pensando que ele tinha um repertório pequeno. Mas não, o James Wood fala que isso é consolidação de estilo. Perfeitamente. É tão bom, é dele, que ele pode usar quantas vezes quiser. Então, essa coisa de prestar atenção na maneira que o escritor fez é ilusório, porque o bom escritor não mostra. Quando você lê um bom escritor, ele já te

envolveu. Porque a literatura, à semelhança do cinema, é manipulação. Um bom livro precisa de um bom leitor. Um bom livro sem um bom leitor não é nada. Ele precisa para se completar, que esse leitor faça essa leitura, que não é necessariamente a leitura do escritor, e geralmente não é. O livro oferece essa possibilidade. A riqueza de leituras de um mesmo livro é um negócio absurdo. Todo mundo já deve ter vivido essa experiência. Às vezes, eu amo de paixão um livro, não aguento a gostosura, dou para um amigo que eu acho que vai ler e vai gostar, o cara lê e fala: “Ah, achei ok”. É uma decepção muito grande para mim, porque aquilo foi transformador para mim. Então, literatura é uma viagem muito pessoal.

103

O que te motiva a ler determinado livro? Como é essa escolha?

Só leio algo quando tenho um mínimo de curiosidade. Quando algum jornal pede para eu resenhar tal livro, recuso quando não estou curioso para ler aquilo. Por exemplo, tem autor que já sei que não vou conseguir ler. Nesta encarnação não vou ler alguns caras. O Proust é um deles. Não vou ler, não vai dar. Porque tem uns caras que eu quero reler. Mas quando você começa a reler, surge o seguinte problema: ao reler, você está ocupando um tempo de leitura que poderia ser dedicado a novos livros. Agora, se fica uma sequência de livro chato, você vai atrás do cara que conhece e gosta. É aquela coisa que o Raduan Nassar fala: é preciso afiar sua lâmina, se não ela fica cega. Então, você vai nos bons, nos caras que mexem com você e dialogam contigo. Hoje em dia não leio ninguém por obrigação. Nem amigo. Um dia um amigo levou um original lá em casa e disse: “Eu vou deixar aí, mas você não precisa ler, tá?”. Eu disse: “Que bom”. Porque eu não vou me obrigar a ler.

Você retoma ou relê os seus próprios livros?

104 Não. Fiquei superansioso quando lancei meu primeiro livro. Quando saiu, abri ao acaso e vi lá no meio: “Ela tinha...”. E eu tenho problema com cacofonia. Sou jornalista. Como que passou esse “ela tinha”? E aí eu fiquei com ódio do livro. Para piorar, fiz uma noite de autógrafos e um amigo jornalista chegou e falou assim: “Sabe o que eu gostei? É que você não está nem aí para a linguagem, tem até um ‘ela tinha’ lá no meio”. Aí respondi: “É, tem sim”. Porque isso acontece no jornal. Eu fui revisor. É horrível abrir uma página que revisou e o erro estar lá, brilhando em neon. Saudade com cedilha, cachorro com x, como é que pode? Mas passa, é humanamente regular. Só que tentei escapar disso, claro. O problema de reler seus próprios livros é que você tenta reescrevê-los. Aconteceu comigo. A pedido da Cosac Naify, lancei uma antologia [*Famílias terrivelmente felizes* (2003)] dos meus dois primeiros livros de contos [*As fomes de setembro* (1991) e *Miss Danúbio* (1994)]. Quando fui mexer nos contos, comecei a reescrevê-los. Só que aí pensei que não teria graça se fizesse aquilo. Não seria o escritor lá de 20 anos atrás. Publiquei tal e qual estava, com “ela tinha” e tudo mais. Então só releio quando vou adaptar para o cinema, aí sou obrigado. Mas, por diletantismo, nem a pau. Tenho medo de abrir um livro e achar um “ela tinha” lá no meio.

Você gosta de todos os livros que escreveu?

O escritor não dá saltos. Ele tem que passar por determinados livros. Precisa escrevê-los, mas não sei quantos são. Não sei quantos livros de verdade deixam um escritor feliz. A gente, para uso público, diz que livro é que nem filho, gostamos de todos igual. Mas é mentira. A gente não gosta de todos por igual.

Mas reconheço a importância de cada livro, sei que não chegaria no terceiro se não tivesse feito o primeiro. Não chegaria no quinto se não tivesse feito o terceiro. Não dá para não passar por isso. Tudo é aprendido.

Você lê mais de um livro ao mesmo tempo?

Sempre. A não ser que seja um livro avassalador, daqueles que você tem que ler e não pode se afastar, porque vai perder. Mas é raro. Eu gosto de ter dois, três livros na cabeceira, depende da hora. Mas, claro, você não pode ler, por exemplo, Onetti de uma forma leviana. Ele vai exigir de você, porque ele é diabólico. Você não vai ler [Gabriel] García Márquez como quem vai ler [Juan Carlos] Onetti. Não vai ler o [Julio] Cortázar, sei lá, Graciliano, da mesma forma que Machado. Cada escritor demanda um tipo de leitura. Tem escritor que é ciumento.

105

Como é o seu processo de escrita?

Escrevo à mão, em cadernos. De todos os meus livros existem manuscritos. Não tenho nenhum livro escrito no computador. A literatura, para mim, é tão pessoal e intransferível que escrevo em cadernos. Tudo começou porque eu morava numa pensão e não podia bater à máquina de madrugada. Então, escrevia à mão, melhorei minha letra, etc. Mas tem essa coisa de você estar perto do livro, não se desligar emocionalmente dele. Quando se passa muito tempo, o retorno é doloroso. Já perdi livro por causa disso. Perder significa que deixei de concluir um livro que eu tinha pela metade, por ficar muito tempo sem escrevê-lo. Há um problema para quem escreve. Eu, por exemplo, não sei nada do que vai acontecer. Vou descobrindo na medida em que escrevo. Há escritores que fazem um plano de trabalho.

Eu, se fizer isso, não vou escrever o livro. Por que é que eu vou escrever se já sei o que acontece? Gosto de descobrir, de mergulhar no vazio. Isso implica o fato de que, se o escritor ficar muito tempo longe, as coisas ficam difíceis. Voltar é sempre muito difícil. É uma coisa demorada, tem que reler tudo, se perguntar “o que mesmo eu quero contar aqui?” Isso é um desastre. Tem uma hora que o livro vem até você. Não estou interessado em saber como é o processo de escrita, por que faz assim e não faz assado, tem gente que diz que baixa o santo, e tal, não acredito em nada dessas besteiradas. Eu sou escritor, escrevo. Eu sou jornalista, escrevo. Eu sou roteirista, escrevo. Tenho que sentar diante da mesa e escrever.

E a sua rotina? Você escreve todos os dias?

Claro que há dias em que você tem mais facilidade, o dia está favorável, etc. Tem dias que é mais difícil, você escreve menos. Tenho um amigo que fala: “não saio do computador se eu não escrever trinta linhas”. Eu não. Se eu conseguir escrever duas linhas definitivas, estou feliz. Porque, às vezes, você escreve 50 linhas e depois lê e começa a cortar, cortar... E no final cortou 49. O importante é estar próximo do livro, dar ao livro o tempo que ele pede. É ilusão achar que você pode apressar o processo: “ah, vou terminar rápido porque o editor está pedindo”. Um bom editor jamais aperta um escritor. Até porque não adianta. Eu devo um livro para o meu editor há anos. Ele faz o que pode, às vezes manda uns bilhetes, mas não adianta forçar. Tem uma coisa dentro da literatura que ainda é artesanal. Volto a dizer: estou falando da minha experiência e de alguns escritores que conheço. Tem escritor que faz diferente. Eu acho difícil escrever. Imaginei que com o tempo fosse ficar mais fácil, mas é o con-

trário. Você fica mais exigente, fica mais difícil se contentar. É infernal a literatura. A tendência do escritor é realmente parar de escrever. Chega um momento em que ele fala: “não dá mais, já escrevi o que tinha que escrever”. Também tem que saber parar. Temos uns amigos aí que não souberam parar, mas é um direito.

Pode citar algumas leituras recentes, que te proporcionaram prazer?

Foram releituras. *Herzog* [do norte-americano Saul Bellow] é um livro excepcional. Quem diz isso é o Philip Roth, num prefácio: “Saul Bellow é o maior escritor americano de todos os tempos”. Se ele diz isso, quem sou eu para dizer que não? Também li um livro muito interessante, do David Lebedoff, em que ele junta as biografias do George Orwell e do Evelyn Waugh. Trata-se de *O mesmo homem — no amor e na guerra* e mostra que os dois tiveram biografias absolutamente semelhantes, embora fossem duas pessoas completamente antípodas. Mas ele mostra que não, que andaram pelos mesmos caminhos, é um livro incrível.

107

Como você analisa a maneira que a literatura é estudada nas escolas?

Acho errado o modelo que as escolas adotam para formar leitores: dar o livro e aplicar prova. O cara vai odiar Machado de Assis, Graciliano Ramos, todo mundo. Até Marçal Aquino. Um dia minha filha me mostrou na internet uma menina comentando: “Marçal Aquino? Um corno”. Como assim, um corno? Aí, fui ler qual era o assunto. A professora deu meu livro na sexta-feira e na segunda-feira aplicou prova sobre o romance. Ela passou o fim de semana tendo que ler meu livro. E odiou. Então, o livro

tem que dar prazer. Dizem: “O livro é difícil”. Difícil para quem, cara pálida? Se o livro exige que você se esforce um pouco mais do que está habituado, ele é valoroso. Ele está chamando você para cima, não para baixo. Quem gosta de ler, pega um livro e tem um genuíno prazer. É esse o momento da literatura. O resto é conversa mole.

108 *Você assina resenhas publicadas em importantes jornais brasileiros. Considera-se um crítico?*

Eu não sou crítico, não tenho substrato para falar. Até porque as resenhas que faço têm 15 linhas. Em 15 linhas, se o nome do autor for muito comprido, você já gasta a metade do espaço. Então não me arvorar na ideia de que sou crítico. Acho que a resenha cumpre bem o seu papel se disser que o livro saiu, se der uma palhinha do que se trata e, se puder, trazer a opinião de quem escreve. Essa história de aprofundar e tal, não existe mais espaço no jornal para isso, talvez só na internet. Tem que virar a chave. Evito fazer crítica de cinema também, especialmente de cinema brasileiro, porque conheço todo mundo. E os caras não aceitam crítica. Diretor não gosta de crítica. Não faço para evitar problemas. Prefiro trabalhar com os clássicos. É muito mais confortável.

Ao elaborar um enredo, você sabe que aquele texto será literatura ou roteiro de cinema?

Nunca penso em cinema quando vou escrever. Sou escritor puro-sangue. Sempre falo que, no dia do júízo final, espero estar na fila dos escritores. Porque quando tenho uma ideia, penso logo: “Isso dá um conto, um romance ou uma novela”. Nunca penso “isso dá um roteiro”. Tem um único caso na minha vida

que peguei um livro e pensei: “Dá um puta filme”. Que é *O cheiro do ralo* [do escritor Lourenço Mutarelli]. Costumo ouvir sempre que determinado livro é “cinematográfico”. Eu penso: “Todo livro é cinematográfico”. Porque, quando se está lendo, você vê os personagens e situações. Livro é livro, fico feliz com isso. Só começo a pensar naquilo como um produto audiovisual quando um diretor diz para adaptarmos. Aí, seja meu livro ou de outro, tenho que fazer uma mirada muito diferente. Tenho que ler ou reler o livro já entendendo como que a gente vai transpor aquilo para outra linguagem. Nunca tive essa ideia de sair do cinema dizendo “o livro era melhor”. O livro é sempre melhor. O livro é outra coisa, não dá para comparar o livro ao filme. Eu acho engraçado que em peças de teatro ninguém fala isso. O cara adapta uma peça de teatro e ninguém fala que “a peça era melhor”. Mas o livro, todo mundo diz que era melhor. Acho que o grande cinema, quando parte de uma matriz literária, deve estabelecer um diálogo com o livro, propor algo a partir desse livro.

109

De que maneira o cinema, profissionalmente, entrou em sua vida?
Eu não queria nada no cinema. Achava que em matéria de atividade economicamente inviável já bastava a literatura. E aí o cinema veio até mim. Existe um diretor em São Paulo, o Beto Brant, que leu um livro meu [*As fomes de setembro*] e resolveu adaptar um conto. Como a editora não tinha os direitos, ele teve que vir a mim. Saímos beber e ficamos a noite toda falando de cinema. Ele ficou abismado ao saber que eu tinha visto muito mais filme do que ele. Então ele disse que eu era um cara do cinema. Eu falei que não, que só gostava de cinema. Ele acabou não fazendo o filme sobre meu conto. Mas quando foi fazer seu

110 primeiro longa, que é *Os matadores*, fui chamado. Eu estava escrevendo um romance e precisei parar para fazer outras coisas, desandou, que nem maionese. Não consegui retomar. O Beto chamou dois roteiristas para fazer *Os matadores*, o Fernando Bonassi e o Victor Navas. Durante um ano e meio eles trabalharam no roteiro, sem satisfazer o Beto. Um dia eu brinquei com ele: “Sabe o que falta nesse roteiro? Isso, isso e aquilo”, que era o que eu teria posto no meu livro se tivesse ido até o fim. Ele concordou e me chamou para dar um tapa no roteiro. O tapa foram 70 dias escrevendo e uma viagem ao Paraguai. A partir daí estabelecemos uma relação profissional.

E hoje, tantos filmes no currículo, você se considera um roteirista?
Não sou roteirista. Roteiro não tem nada de literário. Não é preciso figuras de estilo. Um bom roteiro é informativo, diz o que acontece e o que se fala. O plano das intenções pode ou não estar no roteiro. Então, eu virei roteirista porque era a coisa mais óbvia do mundo. Eu já contava histórias no jornalismo e na literatura. Ir para o roteiro foi uma coisa que me pareceu natural. Aí, fiz *Os matadores*, *Ação entre amigos*, *O invasor*, *Cão sem dono*, *Crime delicado*, *O cheiro do ralo* e *Nina*. No *Cabeça a prêmio* dei uma mão para o Marco Ricca, mas pequena. Hoje, escrevo roteiro profissionalmente para a televisão. Agora, é uma atividade como outra qualquer. É uma maneira de contar histórias, não tem nenhum segredo. Não acredito na ideia de que o roteiro tem que ter figura de estilo. Acho que o cara que compra roteiro é meio tarado, porque não é possível, o roteiro é só a receita do bolo, ele não é o bolo. É necessário que ele exista, sem roteiro dificilmente você vai conseguir fazer algo razoavelmente bom, mas, uma vez feito o filme, o roteiro deixa de

ter razão. Ele não é um texto teatral, que pode oferecer várias leituras. O roteiro, quando é bem filmado, é filmado uma vez só. Para mim, é supernatural fazer roteiro. Têm lá as dificuldades, você é obrigado a apertar a tecla sap. Quando escrevo literatura, não estou preocupado com o meu leitor. Eu tento ser o mais claro possível, mas se o leitor não me entender, o problema é dele, não meu. É o poema do Drummond: “não é o meu verso que é ruim, é o seu ouvido que entortou”. No cinema, não. Primeiro, dezenas de pessoas vão depender daquele material para fazer o trabalho delas. O maquiador precisa do roteiro, o iluminador, o fotógrafo, o diretor, etc. Então, tem uma responsabilidade muito grande.

III

Você costuma dizer que é na rua que o escritor tira a melhor matéria-prima para a ficção. É isso mesmo?

Gosto de ver gente no metrô. É importantíssimo para mim, ouvir conversas alheias. Gosto de ver gente, ir para a rua. Uma sala de espera de um consultório médico é um universo. Dependendo da especialidade do médico, é um universo muito grande. Porque aquela hora da rua é a hora de ver gente, de ouvir, de alimentar um outro tipo de mitologia que não a literária. O Nelson Rodrigues, maior dialoguista da literatura brasileira, dizia que o grande defeito do escritor brasileiro é que ele toma muito pouco cafezinho. Ou seja, é preciso ir ao bar e prestar atenção no outro. Estou sempre prestando atenção no outro. Morei num apartamento que era uma festa. A mulher que morava imediatamente acima do meu apartamento usava telefone sem fio. Então eu tirava o meu do gancho e ouvia ela conversando com as filhas. Comecei a montar uma história, porque ela falava mal de uma filha para outra. Comecei a ficar

interessadíssimo nessa história. Eu não contava para ninguém, obviamente, porque isso é muito feio. Um dia o Naum Alves de Souza [dramaturgo paulista] disse: “Sabe de onde nascem as peças? Da rua, das pessoas”. Claro. Como você vai escrever sobre pessoas se você não sabe como elas falam, ou como elas pensam? Que diabo é isso? Uma frase ouvida na rua, ao acaso, pode fazer com que eu vá para casa, sente e escreva um conto.

MARÇAL AQUINO nasceu na cidade de Amparo, interior de São Paulo, em 1958. Publicou, entre outros livros, os volumes de contos *O amor e outros objetos pontiagudos* e *Faroestes*, além da novela *O invasor*. Recebeu vários prêmios, entre os quais o Prêmio Jabuti em 2000. Marçal é roteirista de cinema (*Os matadores*, *Ação entre amigos*, etc.) e também escreveu, ao lado de Fernando Bonassi, a série *Força Tarefa*, para a Rede Globo.

REINALDO MORAES

“Escrevo sem muito compromisso,
se não ficar bom, dane-se.”

Em 2009, REINALDO MORAES foi acometido por uma situação que lhe fez rebobinar a memória até o ano de 1981. Quase trinta anos depois do inesperado sucesso de seu primeiro romance, *Tanto faz*, o escritor paulistano foi novamente surpreendido pela calorosa acolhida — por parte de leitores e críticos — de *Pornopopéia*, um romance de dimensões épicas que Moraes escreveu “achando que ninguém ia ler”. O erro de cálculo do escritor tem explicação. Com quase quinhentas páginas, *Pornopopéia* é um livro politicamente incorreto, movido a sexo e drogas, com um personagem totalmente amoral, sem caráter ou ética. Uma espécie de Macunaíma junkie do século XX, que emerge dos inferninhos da Augusta para cometer as maiores barbaridades na noite de São Paulo. Ainda assim, Zeca, que, segundo Moraes, é um “personagem sem superego”, arrebatou multidões de leitores, fisgados tanto pelas quixotescas desventuras do cineasta falido, quanto pela linguagem habilidosa empreendida por Moraes, uma mistura do *pop* com o barroco, o culto e o chulo. “Queria escrever sobre um cara que fizesse o que passasse pela cabeça, tivesse uma existência puramente instintual, totalmente dessublimado, um cara que vai cumprindo uns papéis sociais, mas de uma forma totalmente delinquente, totalmente anárquica, que vai derretendo todos os vínculos com a sociedade, com a mulher, com os amigos, com a família, com o filho”, diz o escritor. Durante o encontro do projeto “Um Escritor na Biblioteca”, mediado pela jornalista Mariana Sanchez, Moraes ainda contou histórias irresistíveis, como seu encontro com Julio Cortázar em Paris, falou sobre suas influências, os primeiros escritores que leu e de sua rotina de trabalho. “Passei muito

tempo em que, quando tinha uma ideia, saía correndo para os bares comemorar. Hoje, quando tenho uma ideia, corro para o computador e escrevo.”

Aproveitando uma expressão do Zeca, personagem de Pornopópieia, gostaria que você fizesse um lampejo retroativo em relação à primeira vez em que entrou numa biblioteca, lembrando onde foi, quantos anos tinha e o que estava procurando lá.

118 Lembro bem porque, no primário, estudava numa escola pública em São Paulo que ficava na Praça da República. O prédio existe até hoje e, dois quarteirões para cima, pela Avenida São Luiz, fica a Biblioteca Municipal de São Paulo, que foi recentemente restaurada. Chama-se Biblioteca Mário de Andrade, porque foi ele quem a fundou, quando trabalhava num órgão que viria a ser a Secretaria da Cultura de São Paulo. Era uma biblioteca bem bacana, bem gerida, depois passou muitos anos em uma decadência tremenda, praticamente fechada, e recentemente, há uns dois anos, foi reaberta, toda reformada. Lembro que todos os semestres os professores levavam aquela molecadinha de 7, 8, 9 anos, de uniforminho azul, em fila indiana, subindo a Avenida São Luiz rumo à biblioteca. Quem ainda não tinha ficha, fazia.

E o que você procurava ali?

Adorava a ideia de ser admitido em um lugar onde, segundo a professora, estava todo o conhecimento humano. Quer dizer, era como se você entrasse na caverna do Ali Babá, onde todas as riquezas se encontravam, onde todas as coisas que realmente importavam, coisas da cultura, residiam. A questão era só crescer, aprender e poder ler. Também tinha o grande prazer

de você se sentir parte de um órgão importante, como uma biblioteca municipal. Eu tinha carteirinha, devolvia os livros religiosamente na data, nunca atrasava. Aí, entrei no ginásio, fui estudar em outro lugar, mas sempre voltava àquela biblioteca. Podia ficar zanzando pelas revistas, podia pegar qualquer livro. Isso foi até meus 19 anos, quando li pela primeira vez Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Em 1967, quando tinha 17 anos, o Teatro Oficina encenou *O rei da vela*, do Oswald. Aí, os jornais começaram a dar muita matéria sobre ele, e foi quando passei a saber quem ele era, o que era o Modernismo brasileiro. Mas não havia livros, os livros começaram a ser reeditados em 1969, 1970, em edições, acho eu, da Editora Civilização Brasileira em parceria com o Ministério da Cultura. Mas em 1967 eu tava louco para ler Oswald de Andrade e não tinha nada dele para vender na livraria. Na biblioteca, o livro não poderia ser emprestado, ficava confinado no departamento de obras raras. A mulher trazia o livro e ficava te olhando. Eu li *Serafim Ponte Grande* e *Memórias sentimentais de João Miramar* ali, com uma pessoa me observando. Então, biblioteca foi uma coisa que me acompanhou.

119

Nessa época de formação, quem foram as pessoas ou instituições importantes para você — escola, família, amigos, namoradas?

Inicialmente, quem primeiro me incentivou foram os professores mesmo. Na minha casa, minha mãe lia alguma coisa, mais revistas como *Cláudia*, *Seleções*, etc. Então eu não tinha grande estímulo para ler em casa. Mas a gente sempre tem, em alguma fase da vida, uma espécie de guia literário — em muitas fases, aliás. Eu tinha uma tia, irmã da minha mãe, que era professora, ela adorava ler os brasileiros. Lia todo Machado de Assis, todo

José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, os poetas românticos, etc. Essa tia tinha uma biblioteca em casa. Era uma coisa que eu achava de um supremo chique, supremo privilégio. Era simplesmente uma estante grande, com uma porta de vidro de correr, com livros de coleções diversas que ela e o meu tio compravam dos vendedores ambulantes da cidade. Aí fui crescendo e ficando cada vez mais tarado por livro, ia fuçando essas coisas mais bacanas, mais difíceis. Eu passava férias lá e me esbaldava.

120

Ao contrário do que a maioria das pessoas, você teve na escola um grande incentivo à leitura. Acha que hoje a escola dá conta dessa tarefa?

Já vi muita gente questionando a forma como a literatura é introduzida nas escolas. É um jeito meio forçado, porque aquilo faz parte da história oficial da literatura. Você tem que ler o Machado de Assis, que é maravilhoso. Mas, de repente, não está a fim de, com 14 anos, ler *Dom Casmurro*, mas pode estar a fim de ler outro livro. Mais engraçado, mais provocativo, mais irreverente. E isso a escola não oferece. Se você não tiver um pai, uma mãe, um círculo de amigos bibliófilos, tarados por literatura, não vai ter contato com coisas que poderia ler e gostar. A coisa tem que te interessar de algum jeito.

E hoje, você é um leitor que lê apenas pelo prazer da leitura ou é daqueles que precisam se ver transformado por um livro?

As duas coisas sempre vêm juntas. Lembro quando li *Grande sertão: veredas*, com 18 anos, e eu, com essa idade, já era um leitor, já havia lido muito mais do que a média dos garotos da época. Tinha lido Padre Vieira, Machado de Assis, Gabriel García Márquez. Mas aí me meti a ler o tão falado e reverenciado

Grande sertão: veredas, que é um livro difícil de ler. Tinha um ânimo de enfrentar as dificuldades do livro e ver onde ia dar. *Grande sertão* te ensina a lê-lo, você só tem que ter paciência, perceber como se arma a sintaxe daquele cara. O Riobaldo fala um tipo de português que ninguém fala em São Paulo. Algumas coisas da fala dele parecem com a fala dos caipiras que conheci no interior, mas aí você lê o Camões e vê que aquilo é parecido com Camões, aí percebe que o cara tá fazendo uma fusão de um português quinhentista, camoniano, com aquele português sertanejo — e contando uma história que é uma aventura fantástica. Aquilo ali exige esforço. Mas acho que quem gosta de ler, vai querer decifrar escritores que tenham uma prosa um pouco mais intrincada, menos óbvia do que a literatura de entretenimento.

121

Após Abacaxi, você ficou dezessete anos sem publicar. Como leitor, já experimentou um hiato grande sem livros?

Já fui mais disciplinado. Antigamente fazia uma coisa que achava legal: ler o livro de um cara, achar bacana e sair lendo tudo que encontrava desse autor. Começou assim com Machado de Assis. Fazia amizades com caras que gostavam de Machado. É como fazer amizade por causa do Corinthians, do futebol. Era tipo um clube. Então, trocávamos cartas em estilo machadiano. Aí, lia tudo: crônicas, romances, contos. Descobri Guimarães Rosa e caí de boca naquilo. Aí, descobri Cortázar, primeiro grande escritor estrangeiro com que me deparei. Li tudo dele.

Aliás, em certo trecho de Abacaxi, seu personagem faz uma brincadeira, dizendo que poderia se vangloriar de ter conhecido o Cortázar em Paris. Isso é algo do personagem ou do autor?

Nos anos 1970, fiquei amigo do Davi Arrigucci Jr., professor de literatura da USP, grande ensaísta, que sabe tudo sobre Cortázar. Em 1979, ganhei uma bolsa para estudar em Paris. Então o Davi falou: “Já que você gosta tanto do Cortázar, leva esse disco para ele”. Era um vinil de *Bicho*, do Caetano Veloso. Porque o Cortázar tinha vindo para o Brasil em 1972 e visto um show da Bethânia e do Caetano — inclusive ele achou que a Bethânia era o Caetano na versão feminina, estilo Shiva e Parvati, o deus feminino e masculino dos hindus. Davi fez uma dedicatória e disse para eu levar para o Cortázar em Paris, deu o endereço e tal. Pensei: “Porra, maravilha”. Cheguei lá, nem tomei banho, peguei o telefone e liguei. Ninguém atendeu. Tinha um amigo lá, o Giba Vasconcellos, que me acalmou e tal, falou que ele poderia não estar na cidade. Eu ligava quase todo dia. Chegou o outono e nada. Aí o Giba falou: “Vamos lá na casa dele”. Pegamos o endereço e fomos. Ele morava numa rua no centro, num bairro que tem um comércio muito chique, mas na época tinha uns prédios residenciais bem de classe média. O endereço era assim: “Rua tal, número 68”. Chegamos lá e vimos as caixas de correio, típicas dos prédios de Paris. Em nenhuma delas estava escrito “Cortázar”. Aí, ficamos ali pensando, decidindo entre ir embora ou não, quando demos dois passos para fora, vimos que existia o número 68 bis. Tentamos naquele, e numa das caixas de correio estava escrito *monsieur* Cortázar. Mas aí não sabíamos o número do apartamento, porque só tinha o nome. Enquanto a gente estava nessa discussão, ouvimos um barulho nas escadas, por onde descia uma equipe de TV, com todos os equipamentos, todos loirinhos, e atrás deles o Cortázar. Ele olhou para a gente. Eu e meu amigo éramos duas figuras estranhas, barbudões, cabeludões. Cortázar deve ter pensado:

“Tô encrencado”. Olhei para ele, não sabia falar quase nada em francês ainda — só saía um *bonjour*, mas não sabia exatamente em que hora falar isso —, então misturei um francês com português, coisa horrível. E ele respondeu: “Ah, o disco do Caetano Veloso, que bom, você é amigo do Davi, então?” Mandou um português ali, bicho, tranquilo, quase melhor que o meu. E aí ficamos conversando. Ele era um sujeito simpático, um pouco mais alto do que eu, tinha uns 75 anos, mas sem um fio de cabelo branco, uns olhos azuis, um cara bonito pra chuchu. Ficamos batendo um papinho, por uns 20 minutos, e os caras da TV esperando. Até que o Cortázar disse: “Tenho que ir com eles agora, mas liga pra mim, meu telefone mudou, vou viajar, mas daqui um mês você pode ligar”. Fiquei um ano tentando ligar, mas nunca mais o vi. Esse foi o dia em que conheci Cortázar.

123

Tanto faz e Abacaxi foram escritos em uma época de abertura política, em que a liberdade ainda era uma questão delicada. Você acha que o clima sociopolítico do Brasil na época influenciou sua maneira de criar os personagens?

Escrevi *Tanto faz* entre 1979 e 1980, o livro saiu em 1981, ainda dentro do período ditatorial. Mas a verdade é que depois de 1979, começou a haver liberdade de imprensa, acabou a censura muito estrita aos produtos de cultura de modo geral. Era um momento em que a cultura brasileira ainda era hegemonicamente de esquerda. Então, todo mundo que estava escrevendo, fazendo filme, etc., era, de alguma forma, de esquerda. Quando comecei a escrever, existiam dois superegos: o superego ditatorial, que também no meu caso combinava com a minha casa, pai e mãe que adoraram os militares no poder; e o da esquerda. Eu era um tipo muito enconstrução na época, aquele hippie

marxista, calça boca de sino, fitinha na cabeça, barba do Che Guevara, lia um Marx ali e fazia umas maluquices aqui. Então, também tinha esse superego do comunismo pétreo, radical, ideológico e cagador de regra. E, por outro lado, a coisa da direita, da censura, da repressão. Saí então para uma terceira via, criando esse personagem picaresco [Ricardo, protagonista de *Tanto faz*], que dá uma banana para a direita e cospe o chicle na cara da esquerda. Mistura rock com samba e bossa nova. Não era uma coisa que inventei, era uma coisa que se via, a moçada ali num choque, numa pororoca ideológica.

É por isso que esse pessoal se identificou com seu livro?

Foi um sucesso totalmente inesperado. Eu não esperava nem que fosse editado, quanto mais publicado por uma grande editora, no caso, a Brasiliense. De repente abri a *Veja* e vi o cara falando de mim. Trinta anos depois, isso aconteceu com *Pornopopéia*, que escrevi achando que ninguém ia ler. Inclusive era uma coisa pela qual eu me desculpabilizava, porque pensava assim: “Estou botando tanta maluquice nesse livro, que ninguém vai editar”. O livro não parava de crescer, chegou a ter mil páginas. Então, fiquei pensando: “um livro desse tamanho, com o cara fazendo esse tanto de maluquice, com uma linguagem totalmente desabrida, com palavrão misturado com linguagem culta, personagem totalmente amoral, irreverente e cínico, ninguém vai ler”. Isso me deu uma grande liberdade, como se tivesse escrevendo em finlandês. Porque ninguém vai ler um livro no Brasil escrito em finlandês.

Tanto faz teve grande sucesso, mas foi chamado de “alienado”. À época, como você encarou essas críticas que se referiam ao seu livro como apolítico?

Eu achava essa abordagem um erro. Porque o livro era político. Era um livro que debatia essa questão, porque botava a consciência do personagem no meio da rua. Em *Tanto faz*, o personagem narrador fica debochando da esquerda, da esquerda normativa, ideológica, dizendo “pô, esses caras querem controlar minha libido, eles que vão às favas, já chega os milicos tentando controlar minha vida por vinte anos, agora que estou adentrando a vida adulta não quero ninguém me controlando”. Isso não era uma ideologia minha, eu não era aquele carneiro, aquela ovelha negra. Era um monte de gente que estava entrando de soleira na vida adulta, num mundo totalmente *pop*, com o *rock* explodindo, como opção musical e também comportamental, tinha um monte de coisa para ler, literatura americana, por exemplo, que nunca foi muito marxista, estava muito perto da vida, Bukowski, John Fante, Henry Miller. São caras que estão falando do corpo, do desejo. Coisas da vida que não estavam necessariamente ligadas à luta de classes. O foco não era esse. As pessoas estavam tendo outras experiências, com drogas, com formas diferentes de relacionamento. Então, era uma moçada com um programa de vida que não cabia mais naquele molde da esquerda clássica, em que “tomar consciência significa se engajar num processo de superação histórica da burguesia”, etc. Esse personagem de *Tanto faz* questionava e era questionado dentro do livro. Para mim, era um livro muito político, mas não exatamente do jeito que a esquerda esperava. O livrou tirou três edições: uma delas vendeu em semanas, porque saiu na *Veja*, foi um aê.

125

Cada escritor tem um ritual na hora de escrever. Qual é o seu?

Escrevo em qualquer lugar. Na verdade, não tenho disciplina. O único hábito que tenho é ler jornal. Toda manhã leio a *Folha*

126 de S.Paulo, o jornal físico mesmo. Com uma caneca de café e pão com manteiga do lado. Mas eu deveria ter mais disciplina. O único jeito de encarar uma leitura mais complexa, como *Em busca do tempo perdido*, seria ter um horário destinado a isso. Mas eu vou lendo por compulsão, quando tenho tempo, vou e leio. Com a escrita é a mesma coisa. Escrever não é uma coisa em que se sai do zero. Sempre há uma ideia antes. Agora, estou na metade de um romance. Então, já estou empurrando aquele bonde todo, cheio de personagens e tal. O barato é escrever todo dia, não deixar de escrever nenhum dia, nem que você mude apenas um verbo. Eu faço isso às vezes até como um ritual, da mais baixa superstição. Mesmo que eu esteja bêbado, de saco cheio, deprimido, sem tempo, cansado, com sarna, dor de dente, não importa, tenho que ligar o computador, nem que seja para alterar uma vírgula. Isso religa. Religa o cérebro.

Qual o horário que você escreve?

Escrevo muito de manhã. De manhã, reescrevo muito, na verdade. À tarde, cochilo e leio. Às vezes mais cochilo do que leio. E à noite escrevo, depois de uma cervejinha, um vinhozinho, é gostoso para ter ideias. Escrevo sem muito compromisso, se não ficar bom, dane-se. Aí, de manhã seleciono, edito, etc. Não tem mistério, o dia tem vinte e quatro horas só, não tem como inventar muito. Você também tem que comer, dormir, namorar, etc.

Pornopopéia surgiu de um conto que seria incluído em Umidade, seu único livro de contos. Como foi essa história?

Era um conto que eu já tinha escrito há um tempo e que entraria no *Umidade*, que lancei em 2005.

O editor Luiz Schwarcz, da Companhia das Letras, às vezes edita, ele mesmo, os seus autores. Como foi ele que editou o *Tanto faz*, pela Brasiliense, quando fui fazer esse livro de contos, ele pegou os textos e editou. Imagina, o cara deve ser ocupadíssimo, para mim foi uma grande honra ter o dono da editora fazendo a edição do meu livro, lendo os contos, comentando. *Pornopopéia* era um conto sobre uma grande suruba, uma orgia que se passa num centro de estudos neobrãmame, que o cara chama de surubrãmame. Um conto em que um cara chega para assistir a um recital de cítara de um amigo e, quando ele percebe, está pelado e todo mundo trepando. O recital de cítara vai dar nisso. Aí, o Luiz Schwarcz perguntou: “Quem é esse cara, ele é só amigo do tocador de cítara? Isso aí não vai funcionar como conto, não tem começo e não tem fim”. Concordei e o conto não entrou no *Umidade*. Mas aí fiquei com aquilo na cabeça, então escrevi o começo e o fim. Fui trabalhando para trás e para frente, controlando isso e inventando, então, quem era aquele cara.

E como lhe surgiu a ideia para o Zeca?

Enquanto fiquei cogitando essa questão da trama, de dar uma lógica, uma substância para o personagem, fazer o cara ficar mais de carne e osso, pensei em um projeto que já vinha fermentando em minha cabeça há um tempo: fazer um personagem sem superego. Um cara que fizesse o que passasse pela cabeça, tivesse uma existência puramente instintual, totalmente dessublimado, um cara que vai cumprindo uns papéis sociais, mas de uma forma totalmente delinquente, totalmente anárquica, que vai derretendo todos os vínculos com a sociedade,

com a mulher, com os amigos, com a família, com o filho. Quer dizer, um personagem que reivindica uma liberdade para além de qualquer código moral, ético, mas que estivesse inserido em um contexto realista. Que não fosse um monstro. Não era esse tipo de ausência de superego que me interessava, era um cara que poderia ser qualquer um de nós, que está no trabalho, nas ruas, nos bares, um cara comum. Aí eu pensei: “Putá, o cara que eu estou querendo fazer é esse fulano que está nessa surubrãmãne”.

128

Entre os contemporâneos, quais autores você leu recentemente e recomenda?

Um dos caras mais interessantes que li nos últimos anos é o Marcelo Mirisola. Ele escreveu *Notas da arrebentação*, *O herói devolvido*, *Fátima fez os pés para dançar na choperia*, entre outros. Foi o primeiro autor no Brasil, depois do Guimarães Rosa, que criou uma língua para escrever. Ele não escreve na minha língua, nem na sua. Ele tem uma sintaxe própria, reorganizou o léxico para dar outros sentidos a adjetivos e palavras. E tem uma visão totalmente anárquica e suicida, impossível de se domesticar. Meio difícil de ler também. Ele foi aplainando essa sintaxe, bota aforismos, cusparadas, tem umas abjeções sexuais, o avô que transa com o neto, pedófilos, mas aquilo também vai sendo diluído por uma levada quase filosófica na prosa dele.

Você acompanha a literatura brasileira contemporânea?

Não. Tenho muitos amigos escritores. Gosto muito do Antonio Prata, cronista maravilhoso, que conheço desde quando ele tinha três anos, filho do Mário Prata. É um Rubem Braga repaginado, modernizado. Como ficcionista, tem o Milton Hatoum. Conheci o Milton em 1979, quando eu estava escrevendo o *Tanto*

faz e ele esquematizando o *Relato de um certo Oriente*, primeiro livro dele, que é fantástico. Mas não tão fantástico quanto seu segundo romance, *Dois irmãos*, que está no nível de Machado de Assis, maravilhoso, uma prosa mais tradicional, mais discursiva, que não traz muita atenção para sua fatura, sua linguagem. É a estratégia contrária, fazer uma prosa que flua porque o interesse está em outro lugar. Ao contrário do Mirisola.

Você planeja aquilo que vai escrever?

129

Nunca fico escrevendo qualquer coisa para ver onde vai dar. Quando quero contar uma história, sempre tenho um núcleo. Aquilo pode virar qualquer coisa, pode virar um início de romance abortado, que depois vai virar um conto, ou o contrário. Mas sempre parto de alguma coisa que já está feita. Quer dizer, eu fiz alguma coisa antes, e depois utilizo. Gosto muito de mexer, fuçar. Você fica trabalhando todo dia numa coisa, as ideias vêm. Não tem jeito, as ideias vão atrás de você. Às vezes você vai fazer cocô, vem a ideia e senta ali do seu lado. Você está dormindo, olha para o lado, a ideia está lá. Às vezes você está transando, vem a ideia, você broxa. Você fica meio escravo.

Literariamente, o que você fez durante os dezessete anos em que ficou sem publicar?

Eu não escrevia literatura porque não parava de escrever. Não escrevia literatura porque estava escrevendo novela, roteiro institucional, traduções, sempre com a bunda diante do computador, escrevendo para viver. Aí, virou o ganha-pão em várias modalidades. Virei aquele escritor de *hobby*. Passei muito tempo em que, quando tinha uma ideia saía correndo para os bares comemorar que tinha tido a ideia. Hoje, quando tenho

uma ideia, corro para o computador e escrevo. Acho que é uma questão hormonal, têm menos hormônios me incomodando, me chamando para o crime. É só isso, na verdade. Escrever é uma coisa muito física, muito ligada à vida concreta. Você precisa de coisas mínimas: solidão e silêncio. Você não pode ter o coração aos pulos porque os credores estão dando picaretadas nas paredes ou porque sua mulher está dando para o vizinho. A realidade não pode estar querendo morder sua canela o tempo todo. Você tem que botar ela ali num cantinho. Tem que ter uma torre de marfim. Escritores descobrem a torre de marfim em vários lugares. Cervantes, por exemplo, na prisão de Madri, que não devia ser exatamente o Hilton Bangkok. Balzac vivia perseguido pelos credores, sempre se escondendo em Paris. Baudelaire vivia perseguido por si mesmo, pela sua loucura total, ou por uma mulher que queria esfaqueá-lo. Escrever é naquela hora em que não tem uma mulher enfiando a faca em você. Você precisa ter esse momento. Precisa ter tempo, dinheiro. Tem que trabalhar, precisa ter um *break*. Outra coisa que é bom para escrever é estar vivo, tem que contar com isso. A hora que não tiver mais fica difícil, quer dizer, depende de uma psicógrafa.

REINALDO MORAES nasceu em São Paulo, em 1950. Sua estreia na literatura se deu com o romance *Tanto faz* (1981). Em 1985, lançou *Abacaxi*. Os dois romances foram reeditados em 2011, em um único volume, pela editora Companhia das Letras. Moraes passou quase duas décadas sem publicar ficção, até lançar o livro infantojuvenil *A órbita dos caracóis* (2003) e a coletânea de contos *Umidade* (2005). Em 2009 lançou o romance *Pornopopéia*.

SÉRGIO SANT'ANNA

“É impossível ser escritor sem ler.”

Ao longo de sua carreira, o carioca SÉRGIO SANT'ANNA transitou com desenvoltura por diversos gêneros literários, do romance (*Um crime delicado*) ao teatro (*Um romance de geração*). Mas foi como contista que o escritor, nascido em 1941, se consagrou, em especial, com as coletâneas *A senhorita Simpson* e *O voo da madrugada* — este último ganhador do prêmio Jabuti de 2003. “Tenho muito mais tendência à narrativa curta do que ao romance. No romance, existe uma vocação. Comigo é o contrário, tenho uma tendência à concentração. Inclusive, tem uma coisa que eu sei explicar: o conto me permite experimentar mais”. O encontro na Biblioteca Pública foi realizado pouco depois de Sérgio Sant'Anna receber o prêmio Clarice Lispector, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional, por *O livro de Praga*, que integra a coleção “Amores Expressos”. A literatura de Sant'Anna foi traduzida para os idiomas alemão, italiano e espanhol. Também já teve seus trabalhos adaptados para teatro e cinema. O autor viveu grande parte da vida no Rio de Janeiro e, atualmente, mora no bairro das Laranjeiras, perto da sede do Fluminense, seu time do coração. Durante o bate-papo, mediado pelo escritor e jornalista Luís Henrique Pellanda, Sant'Anna ainda falou sobre a sua formação de leitor, feita basicamente em casa, na biblioteca dos pais. Também comentou a repercussão do seu trabalho em outros países, seu processo de escrita e a forte carga sexual que envolve suas histórias. Além disso, ele conta sobre o diálogo, inclusive literário, que estabelece com o seu filho André, também escritor: “Essa troca que tenho com o André existe desde que ele tinha 14 ou 15 anos. Ele foi o primeiro a ler *O livro de Praga*, o primeiro a dar força, falou para eu publicar porque

o livro era bom. Também sou muito interessado no que ele escreve. Apesar de ser o pai dele, tenho o direito de falar isso: gosto bastante do que o André escreve. Leio com maior atenção, eventualmente também mando uns originais para ele. Acho um privilégio poder ter uma relação desse tipo.”

Havia biblioteca na casa onde você nasceu?

136 Na minha casa havia uma vastíssima biblioteca, meus pais liam muito. Eles liam em três línguas — português, inglês e francês. No princípio, quando a gente era criança, eles nos davam os livros, coisas mais adequadas à faixa etária, como Monteiro Lobato. Depois, os livros ficavam lá na prateleira. Inclusive, minha mãe chegava a proibir alguns títulos. Ela era religiosa, tinha o *Index* da Igreja Católica. Mas a gente lia mesmo assim. Então, realmente, a biblioteca que me fez a cabeça foi a biblioteca da minha casa. Por meio de algumas indicações, comecei a ler muito cedo livros de autores bons, como Kafka, por exemplo.

O incentivo dentro de casa foi mais importante que a própria escola?

Em 1953, 1954, moramos na Inglaterra, porque meu pai estava lá. Essa viagem abriu muitos horizontes, inclusive para a literatura. Porque, então, comecei a ler em outra língua com mais tranquilidade. Essa formação de casa foi fundamental. Quando fui morar por minha conta, ao casar, aos 21 anos, minha mulher também gostava de ler, então logo formamos uma biblioteca. De maneira que os dois filhos que nós temos também se interessaram por literatura. Acho essa a formação mais importante, em todos os aspectos educacionais. Mas o colégio é importantíssimo. Eu, por exemplo, fui matriculado por meu pai

num colégio de irmãos maristas. Lá, a leitura era zero. Se eles por acaso pegassem você lendo um livro, tomavam. Meu pai fracassou redondamente aí.

Seu filho, André, é leitor e escritor. Ele teve uma trajetória de leitor parecida com a sua?

O André Sant'Anna, que é um escritor conhecido, sempre teve leitura em casa. Mas, claro, a criança também tem que fazer por si. Ler, para mim, é um vício, não posso dormir sem ler pelo menos um pouquinho. É uma rotina que faz parte da minha vida, e vem lá daqueles tempos de infância. Espero que meus descendentes criem isso também, porque é cultura, que só faz bem, não faz mal a ninguém. Nunca tive uma relação grande com bibliotecas fora de casa, até porque eu não precisava. Tinha tanto livro em casa que eu não precisava ir à outra biblioteca.

137

E como é a sua biblioteca atual?

Meu apartamento é o que se pode chamar de caos. Só não perco o que escrevo porque ponho num lugar certo, que sei onde é. Primeiro, escrevo à mão, para depois passar para o computador. Agora, quanto à biblioteca, minha casa foi tomada de um modo tal por livros, que tive que começar a me desfazer deles. Não tem mais espaço, é impressionante. Me desfaço de livros sempre que começa a chegar mais. Já aconteceram vários desmoronamentos de livros em casa. Também não tenho muito cuidado com o objeto, eu os rabisco, faço anotações nas páginas. Está chegando a época dos e-books e estou começando a achar que isso vai dar certo. Aquilo está se tornando cada vez mais cômodo para ler. Pode-se até ler deitado. Tenho impressão que

talvez você não precise acumular os livros. Porque mudou a cabeça das pessoas: somos seres diferentes hoje em dia por causa dos computadores. Antigamente, você tinha que fichar tudo, a informação intelectual, científica, conservava na própria mente. Agora, de certa forma, você liga alguns botões e consegue o que quiser. Se eu quiser ir à Tate Gallery, por exemplo, ver os quadros que têm lá, vejo. E sempre fui de comprar livro de arte, aqueles livros caríssimos, imensos. Agora vou lá na internet e vejo os quadros. Então, acredito no futuro dos livros eletrônicos.

138

Você é de uma geração que começou com a máquina de escrever e até hoje escreve à mão seus livros. Como se relaciona com as novas tecnologias?

Estou escrevendo umas histórias novas, e uma delas é passada em 1955. Nessa época, eu frequentava futebol alucinadamente. Vi o Garrincha jogando, de perto. Só que essa história embatucou, porque para escrevê-la eu teria que frequentar a biblioteca para fazer pesquisas periódicas. Por melhor que seja a minha memória — nesse sentido minha memória é boa, sou capaz de lembrar com exatidão um gol que vi em 1955 — ela não é perfeita. Então, agora estou retomando um rascunho porque a internet já está permitindo isso. Quase todas as perguntas, dúvidas que eu possa ter, vou lá no Google e ele responde. Inclusive nesse conto, tem um negócio bastante interessante: o personagem é um jogador de futebol, mas um jogador com um nível cultural mais alto, ele é meio farrista, tem um universo um pouco mais amplo e é amigo de um jóquei, o Francisco Origena, que de fato existiu. Esse Francisco tem um dos eventos mais estranhos da história policial do Brasil: ele estava andando na rua com o sobrinho, em Copacabana, quando parou um carro

e sequestrou os dois, que nunca mais foram vistos. Dizem que o carro era da polícia e que o sobrinho estaria envolvido com drogas. Talvez eu esteja agora passando informações que peguei no Google. Essa informação estava me deixando incomodado, porque conversei com amigos ligados à corrida de cavalo, e parece que o pessoal tem medo de falar desse Origona, porque ele era barra-pesada. Mas era um homem interessantíssimo. Além de ser um dos melhores jóqueis do país, frequentava o Copacabana Palace, entrou em listas de pessoas mais elegantes da época, enfim, um figurão que de repente desapareceu. É um personagem interessante para botar num conto.

139

Você participou do projeto Amores Expressos, no qual escritores brasileiros foram enviados a várias cidades no mundo, onde ficariam durante trinta dias e de lá voltariam com uma história de amor transformada em romance. No seu caso, que resultou em O livro de Praga, chamou atenção a carga de erotismo do livro, o que, inclusive, provocou polêmica.

Eu exagerei. Acho que realmente houve excesso de sexualidade no livro. Não sei explicar o porquê. Tenho apenas uma vaga noção. Primeiro, botei um personagem para viver episódios. O primeiro episódio me veio à cabeça daquele jeito: o cara vai a uma audição de piano, mas esse concerto acaba descambando para a sexualidade. Isso aí me deu o tom para o livro todo. Aí fui escrevendo narrativas — não são contos, são narrativas, porque estão interligadas. E todas têm uma carga grande de sexualidade. Engraçado, porque é uma questão da fantasia, pura e simples. Passei um mês em Praga. E passei um mês flinando lá, absolutamente sozinho. Nem namorada eu tinha, nada. No entanto, fui anotando o que via e assim saiu o livro. Então, há

coisas que a gente não consegue explicar. O próximo livro que vou escrever, acho que para 2012 [O livro *Páginas sem glória* foi lançado em outubro de 2012], terá três histórias grandes. Uma delas tem uma carga erótica maior. Mas as outras duas não.

E a escolha por Praga, como se deu?

140 Foi simples: me ofereceram e eu aceitei prontamente. Eu já tinha ido a Praga em 1968, quando ainda era um país comunista. Na época, queria exatamente conhecer um país comunista. Então, eu tinha a noção do que encontraria naquela cidade tão bonita. Realmente, é uma das cidades mais bonitas do mundo, tem um clima ótimo. Fora isso, agora Praga está muito mais aparelhada para receber pessoas.

Mas de que forma a cidade te influenciou?

Eu estava em Praga à toa, com papel e caneta na mão, passando pela cidade — o que, aliás, vale a pena, quem conhece Praga sabe que é uma cidade maravilhosa, belíssima — e vi um anúncio com o nome de Andy Warhol. Pensei que seria um museu, fui lá. Cheguei e, de fato, havia uma exposição do Andy Warhol naquele lugar. Vi a exposição, depois fui até o segundo andar. Para chegar ao segundo andar, tinha uma escada. Isso é para ver como o cérebro da gente funciona. Imediatamente me veio à cabeça que naquele lugar haveria uma pianista e ela se envolveria com o meu personagem, com uma sexualidade total. Agora, por que isso? Eu jamais poderei explicar. A exposição do Andy Warhol não tinha nada de erótico, pelo contrário, tratava da morte, de desastres, do assassinato do Kennedy [presidente dos Estados Unidos], pessoas com fins trágicos, fotos de acidentes de automóvel. E, no entanto, me levou a isso. Aí, a primei-

ra narrativa sendo assim, a segunda foi puxada para esse viés também. Então, as coisas que estão sempre comigo, como sexo, morte, aparecem nesse livro. Tiveram uma presença forte. Uma coisa que eu pensei que fosse evitar, mas há uma referência ao Kafka, também. Claro, cidade do Kafka, ele vem à cabeça. Pois eu acabei criando uma narrativa que é o seguinte: meu personagem vai assistir a um espetáculo em que uma mulher nua tem um texto falso de Kafka tatuado no próprio corpo. É uma das narrativas que mais gosto no livro. A mente humana tem uma expansão que, se você não segurar, se deixá-la solta, ela pode levar para os caminhos mais absurdos possíveis. Nesse caso, entrou para uma sexualidade fortíssima.

141

Você esperava uma reação dos leitores a esse tipo de abordagem?

De alguns leitores, esperava sim, eu tinha um certo grilo. O livro provoca rejeições, mas também adesões. Porque as pessoas falam que é um livro que tem graça e elaboração de escrita. Porque uma coisa é você ter ideia, outra coisa é escrever a ideia. Aliás, outra coisa em que a leitura é fundamental: quem quer escrever precisa acumular uma bagagem de leitura muito grande, para que possa elaborar seus textos, trabalhá-los, para que tenham qualidade de chegar ao público por uma grande editora.

A crítica, em geral, gostou muito do livro, não é mesmo?

Fiquei surpreso quando a grande imprensa — os três maiores jornais do país, a *Folha de S.Paulo*, o *Estadão* e o *Globo* — publicaram página inteira, entusiasmadíssima, sobre o livro. Isso tudo no mesmo dia. Quando vi aquilo, disse pra mim mesmo: “Não é possível”. Esperava que os críticos viessem contestando. Houve um, por exemplo, de Pernambuco, que contestou o livro.

Mas recebi isso por e-mail, quer dizer, é uma coisa que não tem o peso de uma página da *Folha de S.Paulo*. Agora, entre os leitores, sei direitinho, porque, às vezes, o silêncio é significativo. Mas tudo bem, o leitor é soberano. Tive coragem para fazer e as pessoas têm todo o direito de gostarem, ou não, do livro. Eu não gosto de alguns, e inclusive paro no meio se não estiver gostando. Mas com *O livro de Praga* eu sabia que corria mais riscos do que normalmente.

142

O projeto Amores Expressos previa que cada escritor criasse um romance. Você provavelmente elaborou alguma coisa, mas não optou pelo romance. Por que isso não aconteceu? Você é mais conhecido por ser um autor de contos, de formas mais breves. Como decidiu por esse caminho?

Me dou melhor com formas mais breves. Tenho muito mais tendência à narrativa curta do que ao romance. No romance, existe uma vocação. Tem gente que é romancista quase nato. Tem gente que cria, que puxa aqueles fios da meada, por exemplo, a saga de uma família inteira, que encontra personagens secundários desenvolvidos. Comigo é o contrário, tenho uma tendência à concentração. Inclusive, tem uma coisa que eu sei explicar: o conto me permite experimentar mais. Eu gosto de ser lido, não é experimentação no sentido de tornar o livro absolutamente ilegível. É experimentação no sentido de procurar formas novas para cada livro. Por exemplo, o meu próximo livro não terá nada a ver com o livro publicado em 2011. É uma outra história. Eu faria de novo *O livro de Praga*, mas se fosse viajar para outro lugar, para fazer outro livro, seria um texto completamente diferente.

Em relação a esse assunto, muito tem se falado em uma questão comum entre as editoras: a predileção por editar romances. Muitos contistas, inclusive, estariam abandonando a ideia de publicar contos e tentando escrever romances para continuar publicando. O que você acha dessa imposição do mercado?

Que o público prefere romance, prefere. Não há dúvida sobre isso. Como na novela de televisão, o público gosta do encadeamento, de acompanhar uma história e tal. Um dos maiores escritores do mundo, o Jorge Luis Borges, por outro lado, só escreveu contos. Esse livro que vou publicar [*Páginas sem glória*], provavelmente em 2012, seriam três novelas, que é outra coisa que eu gosto muito. Que fica entre o conto e o romance. Me agrada mais do que o romance. Leio conto numa boa, acho um grande tesão ler um bom conto. O Paraná, por exemplo, é a terra do Dalton Trevisan, que não é só um contista, é um minicontista também. Ele reduziu a literatura a um mínimo divisor comum. No entanto, é um dos maiores escritores do Brasil, senão o maior. Se você falar que o Dalton Trevisan é o melhor escritor do Brasil, ninguém vai ficar espantado.

143

“O Gorila”, por exemplo, você considera conto ou novela?

“O Gorila”, que está no livro *O voo da madrugada*, é um tipo de texto que gosto de escrever, e considero uma novela. Mas esse conto tem um problema. É um cara que telefona para as mulheres, mas não é nenhum grosseirão, é um outro tipo de papo, uma conversa mole. O texto rendeu uma adaptação para a linguagem audiovisual, mas tem o seguinte problema: “O gorila” foi escrito em uma época de transição, em que o celular era uma coisa relativamente rara. E tem um pedaço dele que é pas-

sado no réveillon e há telefonemas para residências. Um cara que telefona para as pessoas, como o Gorila faz, seria pego no primeiro dia. Tem que avisar o cineasta. Tem que falar: “Olha, essa história não se pode passar agora, porque agora todo mundo teria celular”. Essa coisa de passar trote para os outros não existe mais, a não ser que passe de orelhão. Mas um personagem como o Gorila não tem como fazer aquilo do orelhão.

144 *Você teve alguma participação no roteiro?*

O primeiro roteiro que o Rodrigo Teixeira [dono da RT Features, produtora de cinema] me mandou era muito ruim — e falei isso para ele. Depois, mudou o roteirista, agora eu não sei. Tem horas que prefiro não saber. Porque cinema envolve tanto problema. A *senhorita Simpson*, um outro livro de contos meu, também foi adaptado. Ele virou um filme chamado *Bossa nova*, do Bruno Barreto, que pouco tem a ver com a minha história. Se eu estou zapeando pela televisão e caio num canal que está passando o *Bossa nova*, clico imediatamente para sair dali. Não quero ver nem dez segundos daquele filme. Ele botou uma história romântica entre o Antônio Fagundes e aquela atriz norte-americana, a Amy Irving. É fogo. Escritor e cinema é um troço complicado. Ao mesmo tempo, é um negócio que envolve bastante dinheiro, a gente precisa viver. O Rodrigo Teixeira me pagou R\$40 mil por “O Gorila”. Não é de se jogar fora, né? Torço para que seja bom.

Em uma outra entrevista recente, você diz que andava com folhas avulsas anotando o que poderia ser usado mais tarde. Você fez isso só em Praga ou faz isso no dia a dia?

Faço muita anotação. Teve uma época em que eu anotava muito em maço de cigarro. Outro dia, achei um maço de Galaxy com umas anotações que nem sei mais o que são. Como atualmente não trabalho na rua, não anoto quase nada. Se eu tiver com um livro na mão, e tiver uma ideia, anoto no livro mesmo. Sempre escrevo à mão. Refaço a escrita no computador quando ela está decente, boa. Faço isso algumas vezes. Às vezes, uma só página foi reescrita vinte, trinta, quarenta vezes. Agora, na hora que chega ao computador, a coisa já está pronta. Acho que é uma coisa de geração, não fui acostumado a escrever no computador, se bem que em uma época, usei a máquina de escrever. Depois, voltei para a mão. Meu livro *Simulacros* (1977), por exemplo, foi escrito no meu trabalho. Eu trabalhava na Justiça do Trabalho. Mas eu trabalhava também, fazia as duas coisas. Não é que eu fosse um cara totalmente relapso. O serviço que eu tinha para fazer, fazia, dava informação em processos, etc. Escrevia no tempo que me sobrava.

145

O André, seu filho, também é escritor. Como é essa relação entre os escritores Sérgio e André? Vocês trocam originais?

Essa troca que eu tenho com o André existe desde que ele tinha 14 ou 15 anos. A mãe dele mora em Ubatuba, e ele acabou indo morar comigo no Rio. Desde essa época ele lê. Ele foi o primeiro a ler *O livro de Praga*, o primeiro a dar força, falou para eu publicar porque era bom. Depois, minha namorada disse o mesmo. Bom, também sou muito interessado no que ele escreve. Apesar de ser o pai dele, tenho o direito de falar isso: gosto bastante do que o André escreve. Leio com maior atenção, eventualmente também mando uns originais para ele. Acho um privilégio poder ter uma relação desse tipo.

Escritores desconhecidos enviam originais para você ler?

Como lida com esses pedidos?

146 As pessoas mandam material, mas atualmente evito ler. Se a pessoa quer me mandar um livro, eu peço para mandar um conto. Porque é questão de espaço físico e mental: também tenho que fazer meu trabalho. E tem muita gente escrevendo. Eu até gostaria de ajudar todo mundo, mas não é fácil, porque, às vezes, a pessoa manda um calhamaço. Teses sobre o meu trabalho tem de montão, mas não consigo ler quase nada. Até não tenho tanta curiosidade de saber o que escreveram a meu respeito na universidade. Mas fico contente que façam.

Lembra-se quando ocorreu a transição de deixar de ser apenas leitor para também ser escritor?

A partir da adolescência. Acho natural você viver no meio de livros e ter essa curiosidade. Será que eu consigo, será que não consigo? Fazia poemas e jogava fora. Não fazia nada que achasse bom. O que de fato levou a me tornar um escritor profissional, digamos assim, foi o fato de eu estudar na faculdade de Direito. E lá, certo dia, houve um concurso de contos. O júri era formado pelo Murilo Rubião, o Affonso Ávila e o Deo Brandão, escritores bastante conhecidos em Belo Horizonte. Consegui escrever um conto do princípio ao fim, entrei no concurso e conquistei o segundo lugar. Fiquei contentíssimo, eles fizeram anotações nos contos, falando o que eu tinha e o que não tinha. Agora, acho que querer ser escritor é um ato de vontade, mas que a pessoa tem que fazer jus a isso. É impossível ser escritor sem ler. Acho que o escritor tem que ler, mas também não é só ler. Tem que ver teatro, cinema, tudo aquilo que enriquece a imaginação, a cultura em geral. A minha literatura é muito feita daquilo que eu pego de artes plásticas e teatro.

Para você, que já é um escritor há muito tempo, a escrita deve fluir com bastante facilidade. Mas como foi escrever o primeiro livro?

Meu primeiro livro, *O sobrevivente* (1969), veio com muita dificuldade. Eu não o republicaria. Publiquei por conta própria, fiz um esforço tremendo para escrevê-lo, tem vários contos do livro que eu renego frontalmente. No meu primeiro livro não tem um diálogo sequer. Eu achava impossível escrever diálogo. Um dia, lá pelas tantas, consegui. Aquilo começou a vir com naturalidade. Deve ter sido a bagagem interior que veio com a leitura, com o teatro, que ajuda muito a gente com esse negócio de diálogo.

147

A obra do Murilo Rubião foi importante na sua literatura?

A obra dele é fantástica e ele também é um escritor — como o Afonso Alves costumava dizer — machadiano. Rigoroso. O Murilo escreveu pouquíssimo, às vezes levava muitos e muitos anos para escrever um conto. Ele começava um conto agora e ia terminar 20 anos depois. O Fernando Sabino que conta isso: ele esteve com o Murilo em um outro país, viu um papelzinho do Murilo rabiscado em que estava escrito “convidado”. Esse conto veio a ser feito 20 anos depois. Era uma figura muito interessante.

Certa vez você fez uma brincadeira, dizendo que o Jabuti era um “prêmio que todo mundo já ganhou”. O que você acha das premiações? Como vê o mercado brasileiro de literatura atual, com seus muitos prêmios e feiras?

Hoje, há muitos eventos e concursos, que muitas vezes premiam autores com uma boa grana. O Jabuti é um prêmio pão-duro

para chuchu, né? O escritor que ganha, em cada categoria, leva R\$ 3 mil, e R\$ 3 mil é ridículo. Mas acho bom que existam concursos. Quanto mais, melhor. Porém, considero que não é necessariamente o prêmio que vai definir o escritor. Tem escritor que pode não ser premiado e ser melhor do que todo mundo. Tem escritor que está adiante do seu tempo. Tem escritor que não consegue publicar seus livros e, anos depois, será apontado como o melhor, como é o caso do Kafka. Fernando Pessoa publicou apenas um livro em vida. Mas esse momento da literatura brasileira é bom, tem todas essas coisas acontecendo. Tudo isso que chama atenção para a literatura e leva as pessoas a ler mais é bom. Se as pessoas lerem os vencedores do Jabuti, que é uma lista respeitável, já vale a pena.

SÉRGIO SANT'ANNA nasceu no Rio de Janeiro, em 1941. Iniciou sua carreira de escritor em 1969, com os contos de *O sobrevivente*. Parte de sua obra, que além dos livros de contos também inclui romances, novelas, poesia e teatro, foi traduzida para vários idiomas. Recebeu quatro vezes o prêmio Jabuti, o último pelos contos de *O voo da madrugada* (2003), que ganhou também o prêmio APCA. Seu livro mais recente livro é *Páginas sem glória*.

LUIZ ALFREDO GARCIA-ROZA

“O autor de ficção é o ser mais desamparado que existe.”

O carioca LUIZ ALFREDO GARCIA-ROZA estreou na literatura de ficção aos 60 anos de idade. Formado em psicologia e filosofia, o escritor teve uma longa carreira como professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) antes de migrar para a ficção. Escreveu vários livros acadêmicos, principalmente sobre psicanálise, até sua estreia literária com o romance *O silêncio da chuva*, que recebeu os prêmios Nestlé e Jabuti, tornando-se um *best-seller*. “Se você resolve ser escritor aos 20 anos, pode cometer todos os erros que quiser, dá tempo de recomeçar, consertar, fazer curso, ficar amigo de um escritor e pedir ajuda. Em suma: você pode fazer grandes tentativas. Você pode sonhar em escrever *Guerra e paz* de novo, dá tempo. Quando resolvi fazer ficção [aos 60 anos], pensei: ‘Não se meta a escrever grandes romances. Aliás, não se meta a escrever romances’”, disse Garcia-Roza ao jornalista Christian Schwartz, que mediu o papo com o escritor.

153

O criador do delegado Espinosa, personagem central de quase todas as suas histórias, tornou-se referência do romance policial no Brasil com seus onze livros, “escritos em quinze anos”. As histórias de Espinosa se passam no Rio de Janeiro, especialmente no bairro de Copacabana, onde mora o delegado. Porém, nos romances de Garcia-Roza, surge um Rio de Janeiro muito particular, uma cidade narrada a partir da visão do heterodoxo policial Espinosa — solitário, introspectivo, fã de boa literatura e de boa música.

Garcia-Roza também falou sobre a influência da psicanálise em sua literatura (“Deliberadamente, não utilizo nada da psicanálise em meus romances”), sua rotina de escrita (“Trabalho todo dia. Um pedaço da manhã, um pedaço da tarde”) e sua relação com as bibliotecas (“convivi com dois tipos

de bibliotecas: a biblioteca pública e a biblioteca particular”).

Como se deu a sua formação de leitor?

154 Minha formação como leitor é um pouco heterodoxa. Comecei a ler muito cedo, anarquicamente. Não tinha nenhuma seleção. Comecei com livros que quase todos nós começamos: *Tarzan*, Júlio Verne, etc. Fui menino no Rio de Janeiro, e quase não havia biblioteca lá. Uma das poucas bibliotecas que consegui frequentar foi a Biblioteca Thomas Jefferson, que ficava na embaixada norte-americana. Um lugar de alto luxo. Mas como não poderia deixar de ser, a maioria das edições era em inglês, e eu não lia em inglês naquela época. A solução foi comprar os livros. Com o dinheiro da mesada que meu pai me dava, eu economizava e comprava livros. Até fazer minha primeira prateleira. Depois, minha primeira estante e, em seguida, a primeira minibiblioteca, e assim por diante.

E hoje, como está essa sua biblioteca, que foi iniciada na sua infância?

Durante todo esse tempo acabei juntando uma quantidade de livros — que eu não chamaria de assombrosa, mas que é assombrosa para quem não pretendia ser bibliófilo, nem colecionador de livros. Já devo ter chegado a juntar qualquer coisa perto de uns dez mil livros. Me desfiz de cinco mil e já adquiri outros. Hoje tenho duas bibliotecas: uma em casa, cujo espaço divido com a minha mulher, a também escritora Livia Garcia-Roza, e outra em meu escritório — um luxo recente —, que tenho só para escrever. Com isso, acabei juntando duas bibliotecas consideráveis, que não são excepcionalmente grandes, mas têm, na pior das hipóteses, cinco mil exemplares. É um bocado de livro,

sobretudo quando você vai se mudar. Por exemplo, quando mudei de casa, há vinte anos, acabei dando uns cinco mil livros porque simplesmente não sabia o que fazer com eles. Mas isso não eliminou minha relação com outras bibliotecas.

Por que não?

Quando fui fazer vestibular para filosofia, não havia livros de filosofia disponíveis. Então, fui estudar na Biblioteca Nacional, que tem nove milhões de títulos, e dá para satisfazer o mais guloso dos leitores. É um lugar lindo, uma biblioteca maravilhosa. Não sei se gostava de ir e sentar naquele salão enorme e ficar apreciando aquele silêncio, ou se realmente ia lá para estudar. Passei no vestibular, de modo que devo ter estudado alguma coisa. Daí, o meu hábito de frequentar a BN se estendeu por toda minha formação superior. Na verdade, convivi com dois tipos de bibliotecas: a biblioteca pública e a biblioteca particular.

155

Quais foram as primeiras leituras que marcaram a sua vida?

As primeiras leituras mais consistentes foram os livros do Júlio Verne, que eu consideraria um infantojuvenil já passando para adulto. Li Júlio Verne de ponta a ponta, era um bocado de coisa, setenta e tantos volumes, e depois descobri livros policiais, tipo de Sherlock Holmes. Acabei entrando em contato com os romances de Dashiell Hammett e Raymond Chandler e, então, percebi que era possível fazer literatura policial de boa qualidade. Desde então, nunca mais parei de ler livro policial. Paralelamente a isso, fui lendo a literatura clássica, ocidental. Comecei com Dostoiévski — iniciei pesado, poderia ter ido um pouco mais leve, afinal, tinha 14 anos — e gostei muito dele.

Muitos leitores, quando chegam à maturidade, passam a reler muito, mais até do que fazer novas leituras, de livros e autores ainda intocados. Como é para você a questão da releitura?

156 As minhas releituras foram, na verdade, mais importantes que as leituras. Tive releituras surpreendentes, como a de *Lord Jim*, do Joseph Conrad. Cinquenta anos depois de tê-lo lido, li novamente. Quando li, achei o livro interessante; quando reli, achei ótimo. O mesmo aconteceu com a releitura do Dostoiévski, de *Os irmãos Karamázov*, traduzido diretamente do russo. Comprei a coleção do Dostoiévski quando era menino e, muito tempo depois, fui me dar conta que os livros eram traduzidos do francês e do inglês. Aquilo me decepcionou. Quando os romances começaram a ser traduzidos diretamente do russo, por *Boris Schnaiderman*, enfim, traduções magníficas, comprei tudo novamente e foi uma releitura enriquecedora. É curioso: meu percurso literário é feito de leituras e releituras, sendo que as releituras são mais ricas do que as leituras.

E a sua biblioteca afetiva?

A minha biblioteca afetiva sem dúvida alguma inclui William Faulkner. É um escritor magnífico. *Palmeiras selvagens* e *Luz em agosto* são obras-primas. Dois dos maiores livros do século XX. A distância é curta, mas eu incluiria Dostoiévski, ele me habita permanentemente. Gosto muito do Herman Melville. *Bartleby* é magnífico. Como eu gostaria de ter escrito aquilo. Sem contar *Moby Dick*, que é uma *Odisseia* sem Ulisses. Mas também Conrad, Philip Roth e, para citar um bem recente, o próprio Umberto Eco. Eu seria incapaz de nomear todos eles. Provavelmente ficaram alguns de fora, mas esses, pelo simples fato de terem me ocorrido assim de imediato, estão mais à flor da pele.

E entre os policiais, quem habita o seu cânone?

Dos policiais, sem dúvida alguma, me habita permanentemente a Patricia Highsmith, que é uma autora muito pouca ortodoxa, até porque o personagem principal dela é um psicopata. O Ripley é um assassino frio, psicopata, mas todo mundo gosta dele. Eu não encontrei ninguém até hoje que tivesse lido a Highsmith e não gostasse do Ripley. E, no entanto, ele mata operacionalmente, quando o sujeito está atrapalhando. Gosto muito do Hammett e do Chandler. E Edgar Allan Poe, que fundou o romance policial, inventou a ideia da cena do crime, da investigação, e, principalmente, fundou o leitor. Ele inventou o leitor de romance policial. É fantástico. *Assassinatos da rua Morgue* e *Homem na multidão* (que não é um livro policial) são duas peças que também me habitam permanentemente.

E os autores brasileiros, quais deles habitam o seu imaginário?

Dos policiais, poucos autores me influenciaram porque falta massa crítica para se falar em literatura policial no Brasil. Agora, dos outros autores, vários deles: de Machado de Assis a Milton Hatoum. Mas também não seria capaz de falar em marca, nem pretendo ter marcado ninguém, a não ser desse jeito impressionista. Uma coisa que quero deixar claro, para não parecer que estou fazendo uma seletividade maior do que eu deveria fazer: a minha relação com a literatura é inteiramente selvagem. Sou um leitor selvagem. Eu usaria esse termo no mesmo sentido que o Lévi-Strauss usou: no sentido pré-crítico. Não leio literatura criticamente. As releituras podem ser críticas. Mas as leituras não são. Então, diria que só “acho” em termos de leitura. É quase que um achismo. Não sou capaz de teorizar sobre literatura.

E sobre literatura policial, consegue teorizar?

158

No que diz respeito à literatura policial, eu faria três divisões: os americanos, para quem o detetive quase que comete o crime para poder investigar em seguida, ele intervém na trama permanentemente, cria condições para investigar, é uma espécie de behaviorista da investigação policial; os ingleses, que são mais refinados, mais sofisticados. No entanto, a grande divisão, para mim, é a que se faz entre os cartesianos, cerebralistas, que acham que o romance policial é um tratado de matemática com certa ação. Há um determinado crime, esse crime é visto como um problema, esse problema então vai ser equacionado, enunciado, é só uma questão de aplicar o método hipotético dedutivo, e aí no fim junta a turma num ambiente fechado e simpático, e então diz como o crime foi cometido nos seus maiores detalhes. Essa é a perspectiva que vê no crime um problema a ser resolvido, e uma vez resolvido, afastada a causa do crime e evidentemente o criminoso. Sherlock Holmes, Agatha Christie, quase todos os ingleses, também franceses, como o Simenon, se utilizam desse recurso. O outro tipo de narrativa policial é quando o crime não é um problema a ser resolvido, mas um enigma a ser decifrado. A diferença é enorme: no primeiro caso, “uma vez o problema enunciado, ele está resolvido”. É só uma questão de proceder lógico-dedutivamente. No enigma, não. O enigma não tem essa transparência, essa clareza, ele não é feito de ideias claras e distintas como o problema. O enigma tem uma parte da verdade que te revela, te insinua, e uma parte que ele oculta. A parte oculta, do enigma, é o que faz com que o enigma seja reinventado, ou redito, ou reeditado, em suma: o enigma é como o sonho. Você interpreta uma vez, outra vez, outra vez...

O Edgar Allan Poe está em qual dos grupos?

Por incrível que pareça, Poe está nos dois grupos. No começo de *Assassinatos da rua Morgue*, ele faz uma belíssima exposição do raciocínio lógico dedutivo. Resolver crimes, é isso que está aqui. No ano seguinte, ele escreve *O homem na multidão*, em que começa dizendo: “O essencial de todo crime permanece irrevelado”. Ora, se é isso, há algo no crime, no assassinato, que ultrapassa o “*whodunit*”, o “quem fez isso”. O crime tem uma complexidade social, filosófica, política, religiosa, o diabo a quatro, que vai muito além do ato de descobrir quem matou.

159

Quando e de que maneira você se descobriu escritor?

Se você resolve ser escritor aos 20 anos, pode cometer todos os erros que quiser, dá tempo de recomeçar, consertar, fazer curso, ficar amigo de um escritor e pedir ajuda, em suma: você pode fazer grandes tentativas. Você pode sonhar em escrever *Guerra e paz* de novo, dá tempo. Quando resolvi fazer ficção, pensei: “Não se meta a escrever grandes romances. Aliás, não se meta a escrever romances.” Não se meta a fazer um romance extremamente complexo, porque você não vai ter tempo. Aos 60 anos, eu me perguntava: “Quanto tempo vou ter de vida inteligente pela frente?” Acho, inclusive, que eu já estou lucrando. Então, decidi pelo romance policial.

Por quê?

Primeiro, porque eu gosto. Segundo, porque não é bem um romance, é uma novela, é mais enxuto, na quantidade de personagens, em tudo. Isso não tem a ver com o número de páginas, mas com a complexidade da coisa. Então, a primeira coisa a

fazer era inventar um detetive. Quem? Aí pensei: “Qual é o sujeito menos policial que você conhece na vida?”. É o Spinoza. O filósofo Baruch de Spinoza, do século XVII, figura magnífica, das mais belas da filosofia ocidental, de uma integridade absoluta, um pensador que nunca cedeu a qualquer tipo de pressão. Um sujeito que conseguiu ser excomungado pela igreja católica, protestante, pelos judeus, etc. Então pensei se era possível criar um policial que tivesse toda essa integridade pessoal, não precisava ser o maior pensador do século, não, mas que tivesse nele essa coisa da imagem do Spinoza. Daí botei inclusive o nome. Mas você imagina um detetive desse, até com o nome de um filósofo, um judeu? Qual é o problema? E o nome eu acho simpático. Inclusive o nome original, é grafado com “s” e “za” no fim, mais chique. Eu botei português mesmo, Espinosa. Até porque ele nasceu em Portugal.

Como que você chegou a esse personagem?

Espinosa surgiu absolutamente de repente. Não só o Espinosa, mas eu como autor policial surgiu de repente. Sempre gostei de romance policial, sempre li, mas não tinha pensado seriamente em vir a ser um escritor de romance policial. Evidentemente que tinha feito fantasias, “puxa, como deve ser bacana ser escritor policial, o sujeito que é um escritor de romance policial é tudo na vida, ele pode sair na rua de peito aberto porque é o tal”. Coitado, devia ter menos de 20 anos. E aí, fui a vida toda professor, profissão que não dá canja para fazer outras coisas. Também fiz mestrado, doutorado, criei um doutorado na UFRJ em psicanálise, me dediquei à pesquisa, etc. Em suma: minha vida profissional foi muito intensa, não dava tempo para mais nada. Na virada dos 60 anos, eu disse: “Está bom”. Saí da

universidade e comecei a escrever um romance. Foi *O silêncio da chuva*. Escrevi sem mostrar para ninguém, sem nunca ter aprendido como escrever literatura — eu já tinha uns oito ou nove livros teóricos publicados. Mas uma coisa é publicar ensaios sobre psicanálise e filosofia, outra coisa é fazer ficção. O livro conceitual te abraça, te põe no colo. Tem os comentadores, enfim, qualquer descaminho que se cometa num livro conceitual, há orientadores que te apoiam, te orientam. Na ficção, não tem nada. É como estar nu, sozinho, no meio da rua. Não adianta pedir socorro porque ninguém vai te ouvir. É um estado de desamparo absoluto. Acho que o autor de ficção é o ser mais desamparado que existe. Porque ele se coloca deliberadamente na posição de Deus, ele vai criar. Ele cria o mundo que quer, o cenário, as pessoas, mata um, mata outro, desmata se quiser, conserta, ele faz o que bem entender. Não é só Deus, é um Deus brincalhão. Se você olhar para o lado, para o outro, para baixo, para cima, você não vê mais ninguém. Ou você é Deus e está ali sozinho, ou então não é. Essa é a consciência de que o escritor de ficção tem que ter.

161

Você fez pesquisa, na prática, na realidade, sobre o universo policial?

Na verdade, nunca tinha entrado numa delegacia de polícia até escrever *O silêncio da chuva*. Tenho um amigo, advogado criminal, que me levou numas delegacias, para ver como funcionava e tal. O problema é que muda muito: quando o Espinosa nasceu, ele era inspetor. Depois, deixou de existir inspetor, não tem mais, só tem delegado e detetive. Aí, mudei, botei ele como delegado. Aí, não tem mais detetive, só tem inspetor, mas em compensação não tem mais delegado, e sim comissário. Bem, resolvi que não vou acompanhar isso. Eu vou deixar o Espinosa

numa certa atemporalidade em relação a essas mudanças, porque isso acaba virando um inferno, fica difícil até para o leitor acompanhar.

O Espinosa não está envelhecendo?

162 Esse foi um dos maiores problemas que enfrentei: se eu fazia o meu personagem histórico ou a-histórico. Quando comecei, Espinosa tinha 42 anos, e a namorada dele, 30. Bem, agora ele devia ter 55 anos, e ela, 40 e tantos. Não poderia deixar o personagem descolado da história, não posso fazê-lo sem história, porque os acontecimentos externos vão mudando, a vida da cidade vai mudando, coisas vão mudando no entorno dele. Não posso mantê-lo na década de 1980 e as coisas acontecendo em 2011. Fui acomodando cronologicamente o Espinosa aos livros. Recentemente, entreguei mais um livro [*Fantasma*, publicado em 2012]. O Espinosa atual está com 55 anos, se não me engano, portanto já houve uma mudança. Ele envelheceu. Ele sofre com problemas da idade.

Como surgiu Berenice procura, livro em que não aparece o Espinosa?

Fiz esse romance para não matar o Espinosa. Como o Espinosa é um personagem que aparece em todos os livros, como que é que você faz? Você repete no segundo livro o que disse no primeiro romance sobre o Espinosa, para o leitor saber como ele é? Vou ter que dizer como ele namora, como é a namorada dele, ou seja, vou ter que explicar tudinho, de novo, a cada livro? Eu não iria suportar um negócio assim. Então, me dei conta que tinha coisa que eu não falava mais. Eu fazia de conta que o leitor já sabia, mas não poderia fazer isso, porque o leitor pode entrar

na livraria e comprar o último livro, e não ter lido nenhum anterior. Senti que já estava empurrando algumas coisas do Espinosa que tinha que dizer, para o leitor saber como ele é, e isso estava me amolando. Escrevi um livro que não tinha o Espinosa para dar uma limpada na cabeça, inventar uma história, que seja de investigação, que tenha um crime, mas no qual o Espinosa sequer é mencionado. Quem será o personagem, então? Uma mulher. Aí, ninguém melhor que uma motorista de táxi, porque ela é uma caixa de ressonância, está o dia inteiro ouvindo coisas, informações, ela circula pela cidade, conhece todo mundo do bairro. Por isso imaginei a Berenice [personagem de *Berenice procura*]. E para complicar, imaginei uma história que se passa nos subterrâneos do metrô.

163

Além do Espinosa, você criou um coadjuvante forte, o Welber.

O Welber, por exemplo, surgiu logo no começo, da necessidade de ter um interlocutor para o Espinosa, que é solitário. Se não tivesse um interlocutor, iria virar um personagem chato. Então, ele precisava de um interlocutor, e de uma namorada interessante, como é o caso da Irene, fogosa, uma mulher extremamente sensual, mas também não perturbadora da ordem dele. Mas a própria presença dela já mexe com ele. O Espinosa precisava disso, senão aquele personagem não se sustentaria. Ou seja, o próprio Espinosa tem um ar plácido, precisava de um entorno, um conjunto de coadjuvantes, que pudessem manter uma troca, manter a história mesmo. Daí o Welber.

Em suas narrativas, há uma atenção especial para a geografia carioca. Como você equilibra a mistura entre realidade e imaginação, no que diz respeito aos cenários de seus enredos?

As histórias de ficção têm como matéria-prima o imaginário, mas também a realidade, até por uma questão de verossimilhança. A matéria-prima que utilizo vem daí. Conheço Copacabana não só como a palma da minha mão, mas também subterraneamente. O Rio de maneira geral. Então, tenho o material da realidade, do que eu vejo, do que acontece, e o resto é o imaginário mesmo. Mas eu tenho, por exemplo, na parede do meu escritório, um mapa de três metros, só de Copacabana, feito pela prefeitura do Rio, tão meticuloso que ele te dá cada prédio com o número de andares, e quantos metros ele tem de frente e de fundo. Dá as ruas, as sinalizações, tudo. Também caminho bastante, você tem que fazer isso, porque nem sempre o mapa corresponde exatamente ao mundo real.

De que maneira você elabora os crimes presentes em seus livros?

Não construo o crime, deixo ele vir. Por exemplo, em *Achados e perdidos* eu estava saindo de um restaurante uma vez, em Copacabana, tarde da noite, e no outro lado da rua, tinha uma caixa de papelão, de geladeira. Quando eu vejo, uma cabeça sai de dentro da caixa: era um pivete que estava dormindo ali, coitado, não tinha outro lugar para dormir. Aí, eu vi sair um bêbado do mesmo restaurante, e indo na mesma direção, e o bêbado esbarrou, chutou a caixa. O garoto botou a cabeça para fora para ver o que estava acontecendo. O começo de *Achados e perdidos* é exatamente esse. É um delegado que está saindo de um restaurante com uma prostituta, um delegado aposentado e alcoólatra, e acontece uma série de coisas, só que ele deixou cair a carteira no chão, então o garoto pega a carteira e descobre que dentro dela tinha uma carteirinha de delegado de polícia. Aí, a coisa começa a enrolar. Foi assim.

Quanto da psicanálise você usa nisso?

Deliberadamente, não utilizo nada da psicanálise em meus romances. Esse foi um dos grandes perigos que eu sabia que tinha que enfrentar. Eu tinha uma formação muito forte em filosofia, mais forte do que em psicanálise. Era o risco de começar a fazer filosofismos ou psicanalismsos na ficção. O que mataria, no nascedouro, qualquer tentativa minha de fazer novela policial. Isso foi uma coisa que eu sempre tomei o maior cuidado. Quando muito, há uma citação do Espinosa a respeito de alguma coisa de psicanálise, mas inteiramente *gauche*, porque ele mesmo não entende muito de psicanálise. Mas o que a psicanálise fez comigo, para eu escrever como escrevo? Isso aí é outra história. Fez muita coisa. Tanto quanto a vida fez comigo. O quanto sai dos meus livros que aconteceram efetivamente? Não sei, muita coisa provavelmente. Talvez coisas que eu não tenho nem ideia que aconteceram. Impossível, num ato de criação, seja na literatura, na pintura, na música, determinar o que teve uma origem exterior e o que teve um começo absoluto no momento em que se está escrevendo. E mesmo esse começo absoluto, dificilmente será um começo absoluto, porque você já é um adulto, vivido, que está ali, escrevendo. De modo que eu não me preocupo com o quanto fui marcado pela psicanálise. Eu me preocupo em não fazer isso deliberadamente. Até hoje acho que consegui, em todos os meus livros, não fazer nenhuma interpretação psicanalítica em qualquer momento.

O seu processo de criação é diário, contínuo, ou há interrupções?
Trabalho todo dia. Um pedaço da manhã, um pedaço da tarde. Não escrevo desesperadamente. Às vezes, em casa, à noite, quando tem alguma coisa que está muito na cabeça, que não

consegui soltar, pego o computador e continuo o que fiz durante o dia. Mas é raro. Eu procuro manter a maior continuidade possível, porque as quebras são muitos prejudiciais. Se eu fico dois dias sem trabalhar, a retomada é difícil. Em 15 anos, escrevi 11 livros. Dois livros a cada três anos. Mais ou menos isso. E eu acho que escrevo rápido. Se eu fosse prudente, escreveria um pouco mais lento — mas aí entra a questão da urgência.

166 *De que maneira você se relaciona com os seus personagens?*

O personagem não pode te surpreender. Ele não existe. Antes eu acreditava nisso: que se você não tomasse cuidado, a história te surpreenderia, fosse diferente do que você imaginava. Não. Se isso acontece, você já estava dando aquele caminho. O personagem é inteiramente passivo, não é sujeito de ação, nem de sugestão. Às vezes, você pode ter a impressão de que a história está tomando o rumo que não era o original, que certamente esse rumo está sendo dado por certos personagens. Mas é evidente que não, aqueles personagens ali são os seus dedinhos que não estão funcionando, eles não são sujeitos de ação nenhuma. Então, nunca fui surpreendido. Até fiquei surpreso comigo por ter dado certa solução a alguma coisa que eu ainda não tinha imaginado durante o livro. Mas eu dei aquela solução naquela hora, foi dada por mim. Esse risco não existe.

LUIZ ALFREDO GARCIA-ROZA nasceu no Rio de Janeiro, em 1936. Estreou na ficção aos 60 anos, com o livro *O silêncio da chuva*, que lhe rendeu o prêmio Jabuti na categoria romance. Anteriormente, foi professor universitário. Garcia-Roza inventou o personagem Espinosa, presente em vários de seus livros.

MILTON HATOUM

“Qualquer grande obra tem a memória como uma espécie
de quase irmã siamesa da imaginação.”

MILTON HATOUM nasceu em Manaus, em 1952. É arquiteto de formação, mas a literatura sempre esteve no centro de sua vida. Hatoum deu aulas de literatura na Universidade Federal do Amazonas e na Universidade da Califórnia, em Berkeley. Autor do livro de contos *A cidade ilhada* (2009), o escritor ganhou notoriedade com os romances *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2008) — todos publicados pela Companhia das Letras. Os três primeiros livros foram agraciados com o Prêmio Jabuti. *Cinzas do norte* também ganhou os prêmios Portugal Telecom, APCA e Bravo. Sua obra já foi traduzida para diversos idiomas e publicada nos Estados Unidos e na Europa.

171

Com a publicação do romance *Dois irmãos*, Hatoum se tornou um dos escritores mais importantes da literatura contemporânea. O livro arrebatou crítica e público, feito raro na literatura nacional. O romance também é muito lido por leitores mais jovens, incentivados por professores, que frequentemente adotam o romance de Hatoum para trabalhar em sala de aula.

“Estou ficando com medo de *Dois irmãos*, porque é muito lido. Então penso: será que é de fato um livro que tem alguma qualidade? Quando se atinge um público muito grande, é de desconfiar”, disse o escritor, que esteve no décimo encontro do projeto “Um Escritor na Biblioteca” em 2011. No bate-papo, mediado pelo diretor de teatro Flávio Stein, Hatoum também falou sobre o seu próximo romance, *O lugar mais sombrio*, e ainda comentou o papel social do escritor, dizendo que “cada autor tem a sua voz e a sua preocupação ética, moral, ou ideológica. Por isso, não me omito. A palavra omissão, desconheço”.

Qual foi o seu primeiro contato com uma biblioteca?

172 A primeira biblioteca que tive contato foi, na verdade, de língua e literatura francesa. Minha mãe tinha a mania de me colocar para aprender línguas estrangeiras e, em Manaus, nos anos 1960, havia famílias de ingleses, franceses e alemães, que eram remanescentes do período áureo da borracha. De modo que ela quase me obrigou a estudar outras línguas. E essa obrigação depois virou prazer. Estudei francês com uma senhora muito simpática chamada Liberalina, esposa do cônsul da França em Manaus, uns 70 anos mais velha do que eu. Ela era uma senhora muito elegante, simpática, altiva, que conhecia muita coisa da literatura francesa. Quando vi essa biblioteca fabulosa, muitos livros editados no século XIX, fiquei de fato extasiado. E foi nessa casa, e com essa professora, que era uma espécie de deusa tutelar, que li pela primeira vez textos originais, em francês, que era uma língua falada pela minha avó libanesa — que, por coincidência, tem o mesmo nome, Emilie, do personagem do meu primeiro romance, só para enganar leitores ingênuos.

Você teve contato com livros na escola?

Também foi importante a biblioteca do meu colégio público, onde cursei o ginásio, o Colégio Estadual do Amazonas, antigo Ginásio Amazonense Pedro II. Havia uma pequena biblioteca na minha casa, notadamente, a coleção de Machado de Assis, o *Tesouro da juventude* e a *Barsa*, que foram importantes nessa minha primeira juventude vivida em Manaus, antes do meu autoexílio, que durou mais de 15 anos.

Qual sua análise a respeito do futuro das bibliotecas, diante do impacto da tecnologia e dos suportes digitais?

Em todo lugar que morei, frequentei bibliotecas: Manaus, depois Brasília, São Paulo, Santos, na Europa. A biblioteca é um lugar democrático do saber, do conhecimento, na medida em que os livros transmitem saber, conhecimento, permitem viagens imaginárias. Eu não sei qual será o futuro da biblioteca, e muito menos o futuro da literatura, por causa da tecnologia. Outro dia, um escritor americano afirmou que a tecnologia ia acabar com a literatura. Eu não tenho certeza disso. Não sou tão pessimista nem catastrófico quanto ao destino da literatura. Acho que todas as tecnologias são válidas e todos os suportes são irreversíveis, já existem. Só espero que um texto de Kafka não seja diferente num iPad, iPod, não sei o quê. Que Kafka seja sempre Kafka, independente do suporte. Sou um cultor de livros, e não sei se não sou o último dinossauro a gostar dos livros.

173

Qual o espaço da literatura no mundo contemporâneo?

A literatura sempre foi arte da imensa minoria, como dizia o poeta espanhol Juan Ramón Jiménez. Embora alguns escritores tenham escrito romances que foram lidos por milhões e milhões de pessoas, são exceções. O espaço da literatura é um espaço mais íntimo. Segundo Borges, a leitura é mais civilizada do que a escrita, o leitor é mais civilizado do que o escritor, porque o leitor não se atormenta como o escritor — ele lê, imagina e constrói o seu livro. Esse lugar muito civilizado é também o lugar da solidão. Isso tem a ver com a origem do romance, dos grandes temas romanescos do século XVIII, o *Robinson Crusóe*, os romances ingleses, franceses. É também a solidão do leitor. A solidão do escritor, quer dizer: é um espelhamento mútuo: o leitor também é um solitário que lê. Escreve e reescreve o romance que está lendo.

Na sua avaliação, há aumento de leitores nos últimos anos?

174 Aumentou o número de leitores dos meus livros, graças a professores e pessoas que me convidam para falar sobre literatura. Tive um susto com *Dois irmãos*, que alcançou um público grande de leitores, e depois com *Cinzas do norte*, menos pelos prêmios, pois acho que os prêmios não aumentam a venda de livros, e mais pelos leitores. É o leitor que faz o livro, que participa diretamente da carreira, da história do livro. Aumentou também graças aos professores que trabalharam com os meus romances e contos em sala de aula. Não sei até quando serão lidos, também não estou muito interessado nesse tempo da leitura, mas o fato é que eu achei que todos os livros seriam um encalhe fenomenal. *Relato de um certo Oriente* achei que ia ser lido só pela minha família e por alguns amigos.

Quanto há de realidade na sua ficção?

Acredito que a literatura seja uma forma de conhecimento e uma maneira de sair do seu lugar. A literatura sempre fala do outro, de um outro exterior, mas também fala da complexidade do ser humano. Todo o conhecimento ou a verdade que a literatura busca não tem a ver com uma verdade ontológica, filosófica ou epistemológica. É uma verdade que fala muito do que é o ser humano. Da experiência humana, que pode ser a experiência do autor, mas pode ser também, e é muitas vezes, a experiência do narrador. Fica difícil, às vezes, imaginar que o narrador seja diferente do autor, mas podem acreditar, não são as mesmas pessoas. Não há gêmeos na minha família. E eu não sou o Nael, não sou o Lavo, não sou essa mulher do primeiro romance, mas alguma coisa de mim está neles, ou eles estão dentro de mim. E há um momento em que esta simbiose é tão forte que você

não se separa do narrador. Essa é a eterna pergunta da literatura, e é uma pergunta sem resposta. Não adianta você buscar, separar, que nem o encontro das águas, na minha cidade, do Rio Solimões e do Rio Negro, que eles se encontram, mas continuam separados. Você não sabe até que ponto a experiência do narrador e dos personagens é a experiência do autor. Há uma dosagem — às vezes é uma experiência maior ou menor que você transforma em linguagem, mas na medida em que você transforma em linguagem, você está criando e inventando outra coisa, e dando possibilidade a vários tipos de leitura.

175

E é possível formar leitores?

É difícil formar leitor. Essa formação não passa necessariamente pela academia, por um curso de Letras, mas pela formação do leitor em sua casa ou escola. Daí a importância da escola pública de qualidade. Milhões de crianças e jovens não têm acesso a bons livros e a um bom ensino público. Então, há uma verdadeira segregação na sociedade brasileira. Há escolas públicas boas, mas não são muitas. E a minha geração é uma espécie de elo perdido entre aquela escola pública razoável dos anos 1960, que era uma promessa de escola pública democrática, de qualidade, e o que veio depois, que foi totalmente desmontado pelo regime militar, inclusive pelo senhor Jarbas Passarinhos, que de passarinho não tem nada. Assinou ato institucional e está ainda cantando de galo, foi ministro da Educação. Então, é difícil formar leitores, como é difícil formar também um grande matemático, um grande intelectual, é mais fácil ver um filme sobre *Guerra e paz*, porque a literatura exige um esforço constante, ininterrupto, em cada página você se depara com situações, eventos, conflitos, descrições, diálogos, uma espécie

de aluvião de coisas que acontecem. Se for um livro complexo, você tem que redobrar essa atenção, não pode se dispersar, não pode ler um livro e ver o jogo do Flamengo, você tem que se isolar do mundo e entrar nesse outro universo com a alma e com o pensamento, concentrado naquele momento que constrói um mundo paralelo ao seu. Isso é difícil.

A memória é matéria-prima de sua ficção?

176 O título do meu próximo livro é *O lugar mais sombrio*. O lugar mais sombrio é essa ruptura com o passado. Nos meus romances, se há um centro, um eixo mais ou menos secreto que se desvela para o leitor em algum momento, é a memória. Esse movimento da memória, e daquilo que não foi possível dizer. Porque nem tudo é possível ser contado. Mas o que pode ser contado é também um trabalho da memória e da imaginação. A grande literatura trabalha com isso. *Grande sertão: veredas* é um trabalho da memória, do grande jagunço que rememora sua vida pregressa, suas histórias proibidas e transgressoras de amor, as batalhas, toda a vida no centro-norte de Minas Gerais durante algumas décadas. Toda a obra de Marcel Proust segue no sentido de construir pela memória inventiva o passado da família, dos personagens. Qualquer grande obra tem a memória como uma espécie de quase irmã siamesa da imaginação.

E a literatura chamada de autobiográfica?

Não acredito em autobiografia. Há mentira disseminada em toda autobiografia. Como há verdades disseminadas no romance. Qual é a dose de mentira e verdade numa e noutra? Ninguém pode dizer. O melhor é ler sem elucubrar, sem ficar atrás de uma forma detetivesca do que é verdade e do que é mentira.

Quem será esse cara, será que a irmã dele, é isso, será que a mulher dele que está ali? Aí você enlouquece. Mas há leitores loucos também. Convivi com leitores bastante pirados que afirmavam coisas que me deixavam perplexo, depois melancólico e finalmente em estado de total prostração. Diziam muitas coisas a respeito da minha obra. Como se quisessem provar alguma coisa que só estava na cabeça dele ou dela.

Todo escritor busca uma voz própria, que seja reconhecida pelos leitores. Como é, para você, a busca da voz literária?

177

Na voz de um narrador, de um personagem, há uma dicção e um tom que são coisas difíceis de encontrar num romance ou num conto. Qual é o tom dessa voz? Há um lado muito teatral, quase cênico, dessa voz quando ela sai das páginas do livro e é lida. Isso tem a ver também com a tradição da leitura no Ocidente e no Oriente. No mundo árabe, por exemplo, onde o romance é um gênero menor, digamos assim — a grande literatura no mundo árabe é a poesia —, há uma tradição da voz, que vem dos recitais de poemas. Os próprios romances no século XIX eram lidos em voz alta. Às vezes os escritores pediam para que os amigos lessem trechos dos romances para sentir a dicção, o registro da voz. Eu acho maravilhoso. Quando *Dois irmãos* foi encenado, em São Paulo [2008], me emocionei. O teatro é a presença física, do momento, do instante, dos personagens no palco. Foi encenado pelo Luiz Damasceno, que é um bom autor. Quando Halim morria, você percebia na plateia aquele silêncio que passava por uma emoção muito forte. O teatro tem esse poder de tornar presente aquilo que você só imagina ao ler um romance. Mas são atores maravilhosos, acho que uma boa leitura é sempre interessante.

E quais foram os livros fundamentais em sua vida?

178

Li os livros fundamentais da minha juventude em Manaus, alguns romances do Graciliano Ramos, Jorge Amado, Erico Veríssimo. Nos primeiros, não tive nenhum problema porque eu estava diante de uma professora apaixonada. Acho que ela era uma viúva espiritual do Graciliano. Era tanta paixão! A leitura, quando é apaixonada, transfere isso para o jovem. Mas obrigar os jovens a ler coisas muito pesadas hoje é complicado. É um desserviço à literatura. Tem que atrair o leitor jovem para um texto de qualidade, mas que ele se entusiasme por esse texto. Não sei qual é esse texto. Eu lembro que os contos que li do Machado foram todos maravilhosos e ainda bem que comecei pelos contos. Se eu tivesse começado pelos romances, certamente não teria gostado do Machado, porque é de uma complexidade enorme: meio filosofante, com aquela galhofa com o leitor. Mas os contos são maravilhosos. Para os jovens, eu digo aos professores, trabalhe com os contos do Machado. Se entrar com José de Alencar, ou com uma literatura muito densa, não vai dar certo. Pelo menos, para um jovem que não tem o hábito de leitura.

E o que há desses autores de formação em Relato de um certo Oriente, seu primeiro romance? Qual é a gênese do livro?

A ideia era construir um personagem por meio de outras vozes, foi inspirado em alguns romances da Virginia Woolf, que eu lia muito na época. Eu era relativamente jovem e quis construir alguns personagens pelas vozes dos outros, montar esse quebra-cabeça do *Relato de um certo Oriente* com vozes alternadas, dando versões diferentes a certas situações e lances do passado. No caso da Emilie, foi uma personagem construída

pelos outros, pela memória dos outros. O esforço de construir esse romance tentando desfocar a voz do narrador, a identidade de cada narrador, me deu trabalho, foi como montar um quebra-cabeça — o que duas editoras europeias fizeram o favor de desmontar, porque colocaram no capítulo o nome de cada narrador, e eu passei anos tentando construir isso. Mas isso foi totalmente deliberado, não foi um lance do acaso. Há menos acaso do que se imagina quando se escreve um romance, ao menos no meu caso, pois sou flaubertiano e tenho uma verdadeira paixão pelo cálculo, pela matemática, pela arquitetura da obra. Aprecio algumas construções que são de fato pensadas e refletidas. Mesmo sabendo que depois muita coisa é imprevisível e vem do inesperado.

179

Seus livros obtêm repercussão inclusive entre o público jovem. Qual sua avaliação desse fato?

Eu poupo os jovens da obrigação de ler meus livros. Nunca indiquei nenhum livro meu, nem para os jovens nem para os adultos. Mas os professores indicam, com muita frequência, até nos vestibulares. Muitos devem ter odiado, mas a maioria gostou e demonstrou isso, mandou e-mail, mensagens. Mas também não sei até que ponto gostaram. O fato é que eu posso falar mais de um livro que tem um público maior: *Dois irmãos*, que foi muito adotado em vestibulares e escolas. Até hoje vou a escolas em São Paulo. Não aguento mais falar sobre *Dois irmãos*. Nunca falo dos meus livros quando estou numa universidade, ou numa escola, prefiro falar de outros livros. Mas, às vezes, tenho que falar dos meus livros, e é uma coisa um pouco constrangedora. Prefiro falar das dificuldades de escrever e da perplexidade de quando você escreve um livro. É uma viagem

longa, que envolve muita coisa do seu tempo, dos seus conflitos interiores, da sua visão de mundo. Não sei exatamente o que os jovens pensam. A resposta que eu tenho, quando vou às escolas, é animadora para mim. Mas não sei se isso me deixa muito contente, eu que sou pessimista em vários assuntos. Mas é um prazer saber que os jovens estão lendo.

180 *Muito se fala no poder da literatura, de transformação do ser humano. O escritor, neste caso, teria função social?*

Bom, na literatura, quanto menos explicar, melhor. Melhor ainda é não explicar nada. O mais importante é você compreender os personagens do que julgá-los. Se julgá-los, você está partindo de um pressuposto ético do autor. Muitos leitores passam por cima do narrador. Acham que aquela posição moral, aquele sentido moral que está no personagem pertence ao autor, quando na verdade pertence ao personagem, e tem que entender isso no romance: como essa moralidade existe, como ela muda com o tempo, qual a relação dele com os outros personagens.

Você era jovem durante o período da ditadura militar no Brasil. Qual o impacto desse fato em sua vida e na sua ficção?

Sou de uma geração que atuou contra o regime militar. Enfim, fui estudante da FAU/USP, participei do movimento estudantil em São Paulo. O que houve foi um terrorismo de Estado. Havia uma democracia neste país e a democracia foi interrompida brutalmente, bruscamente. Participei do movimento estudantil como milhares de jovens brasileiros participaram. Felizmente, não entrei em nenhum grupo clandestino, nenhum partido, talvez por uma lucidez ou intuição naquele momento. Se eu tivesse entrado, talvez não estivesse aqui falando com vocês. Mas

acho que hoje, diante de desmoronamentos de tantos sonhos — pertenço também a uma geração de desiludidos, *Cinzas do norte* é sobre a desilusão —, não perdi a esperança de lutar e ver um mundo melhor. Quando posso, falo das injustiças, das desigualdades, da desfaçatez de tantos políticos, das tenebrosas transações, como disse Chico Buarque numa música belíssima. Agora, cada escritor tem a sua voz e a sua preocupação ética, moral ou ideológica. Não me omito. Desconheço a palavra omissão. Também não tenho nenhum problema em criticar a direita, que por si só eu já tiro como desprezível e nefasta, nem a esquerda, quando deve ser criticada. A minha posição é quase de um franco atirador solitário, que paga um preço por isso. Não tenho partido. Traduzi um livro do palestino-americano Edward Said, que se chama *Representações do intelectual*. Ele fala que a posição do intelectual é de um *outsider*. Ele está fora, não está dentro de um sistema, ou de um partido, ele tem que criticar, com lucidez, as injustiças sociais, guerras, invasões. É isso que acontece. Não calo diante das direções.

181

Poderia comentar a difícil estreia literária do Raduan Nassar, de quem você é interlocutor?

Nos anos 1980, fui à casa do Raduan Nassar, autor de *Lavoura arcaica*, um clássico da literatura brasileira contemporânea, e na garagem havia pilhas e pilhas da primeira edição de *Lavoura arcaica*. Eu perguntei o que ele ia fazer com aquilo. Ele disse que ia dar ou jogar fora porque ninguém tinha lido o livro dele. Poucos tinham lido um dos maiores romances brasileiros, certamente um dos maiores da literatura contemporânea. Depois, quando a Companhia das Letras reeditou e o livro foi adaptado para o cinema, os leitores e críticos começaram a se interessar,

o livro alcançou um público grande de leitores. Então, foram necessários uns 20 anos para que *Lavoura arcaica* tivesse alguma repercussão. E o Raduan, para minha sorte, leu os manuscritos do *Relato de um certo Oriente*. Depois, leu o manuscrito de *Dois irmãos*. E deu opiniões valiosas, sobretudo em *Dois irmãos*, que foram talvez decisivas para reescrever o livro.

E a sua estreia?

182 O Raduan e outros amigos, que não são escritores, mas que são bons leitores, leram meus primeiros manuscritos. E a história da edição do *Relato de um certo Oriente* é longa. Demorou anos para ser publicado. Eu estava em Manaus, no meu autoexílio, dando aulas, exilado na própria pátria, como dizia o Euclides da Cunha, e aí um editor do Rio me ligou, pedindo o livro e prometendo que iria publicar, que havia gostado, etc. Sei que acabou não publicando. Isso demorou anos, até sair pela Companhia das Letras, em 1989. Mas não sou do tipo ansioso. Eu olhava para aquilo e pensava: “Ah, o que é um livro? Deixa pra lá”. Um dia foi publicado. Quando ganhou o Jabuti, eu estava em Manaus e o pessoal do prêmio me ligou para eu ir receber o Jabuti. Eu disse que iria, mas que precisava que eles me enviassem a passagem, porque eu era professor e não poderia pagar. Então me disseram que não iriam mandar a passagem. Não fui ao prêmio.

E qual é o seu método para a criação literária?

Preciso ter a estrutura do livro na minha cabeça. Preciso ter ideias mais ou menos claras quanto à estrutura dessa ficção. Até alguns personagens, quem vai narrar, tudo isso é anterior à escrita. Se isso não estiver elaborado na minha cabeça, não

começo a escrever, sinto que não estou preparado. Por isso demoro tanto para sentar e escrever. E depois demoro a escrever também. Nunca escrevi como se fosse um jorro, como faziam os escritores do *nouveau roman* francês, que não tinham plano nenhum: tudo mentira, não acredito em nada disso. Os escritores mentem muito também. Eles criam uma mitologia pessoal, de como trabalham, criam fetiches incríveis. Não tem nada disso: você vai lá e escreve. Eu não preciso nem de computador para escrever, quer dizer, eu preciso apenas estruturar essas ideias. Mas, como dizia o Émile Zola, um romance não é feito de ideias, é feito de palavras. E o problema é transformar as ideias em palavras, e depois as palavras bem escritas também não bastam, o problema é costurar todas as situações, cenas, paisagens e conflitos num todo orgânico. Para deixar, lá embaixo, o centro secreto do romance. Tudo isso envolve questões técnicas, que vão além do escrever bem. Mas vou um pouco além disso. Faço esboços contínuos do que vou escrever: e nisso eu guardo uma relação muito próxima com o meu duplo frustrado, que é o arquiteto que não fui. Como ainda tenho noções básicas de desenho, representação, espaço e perspectiva, faço as casas dos romances. Uma tradutora alemã do *Relato de um certo Oriente* e do *Dois irmãos* pediu para eu enviar o desenho da casa desses romances. Fiz com um prazer imenso cada detalhe e tal.

183

Antes de fomentar a literatura, é ainda mais urgente dar um jeito na educação?

A minha preocupação maior é com a educação pública, porque a cultura depende da educação pública. E aí, a gente volta para o ensino público de qualidade, para as deficiências do ensino público, para o salário vergonhoso, obscuro, dos professores do

ensino público, para as condições materiais das escolas, para a falta de segurança em algumas escolas. Tanta coisa que está envolvida na qualidade do ensino que eu acho até um luxo pensar na cultura quando a nossa educação pública é tão precária. Acho que deve existir uma política cultural, como todo país tem. O futuro do país depende disso, que deveria ser uma obsessão do povo brasileiro. Bem, já que os políticos não querem, o povo brasileiro deveria se manifestar. Deveria ir às ruas reivindicar educação e saúde de qualidade. Cidadania é isso. Não é por acaso que a Alemanha tem o maior número de leitores na Europa, é um dos países em que mais se lê. Por quê? Vá ver as condições das escolas alemãs.

A leitura não está entre os hábitos do brasileiro médio, não é mesmo?

O brasileiro de classe média está preocupado em ir para Miami gastar dinheiro. Não tem problema nenhum. Mas você pode ir para Miami e ler *O coração das trevas* [clássico de Joseph Conrad] no caminho. Falei isso para minha tia, para ela levar um livro quando fosse lá. Aliás, o Alejo Carpentier, escritor cubano, dizia que a classe média da América Latina não está nem um pouco preocupada com a leitura de qualidade. Isso deve estar mudando um pouco, ou eu estou ficando com medo de *Dois irmãos*, porque é muito lido. Então penso: “Será que é de fato um livro que tem alguma qualidade?” Quando se atinge um público muito grande, é de desconfiar. Mas as universidades também estão formando gente. Mesmo as particulares, que às vezes a gente torce um pouco o nariz. Aonde eu tenho ido, no interior do Brasil e tudo mais, há sempre bons professores. Bem formados e exigentes. Isso cria um público leitor, mas é um processo

lento. De um modo geral, do brasileiro comum, que pode ler um livro ou frequentar uma biblioteca para ler, nós estamos ainda devendo muito.

E qual a sua opinião sobre a literatura brasileira?

A literatura brasileira começou como um espelho distorcido da literatura europeia. Machado de Assis não seria o Machado se não tivesse lido literatura francesa, inglesa, russa. Aqui, vocês têm um grande contista, o Dalton Trevisan. Assim como há grandes narradores contemporâneos, por todo o país. Graciliano Ramos, Osman Lins, etc. Nós já temos alguma tradição. Não tenho nenhum complexo de inferioridade com a literatura brasileira. Porque a partir do Machado, que foi de fato o maior escritor da América Latina do século XIX, esse grande arco que vai até Clarice Lispector e Guimarães Rosa, a gente não deve nada à literatura americana, por exemplo. Qual escritor americano, a não ser William Faulkner, pode ser comparado ao Guimarães Rosa? Agora, a desgraça é que a língua portuguesa é pouco traduzida, e o Rosa é mal traduzido. Inclusive para o inglês. É pessimamente traduzido. Por exemplo, uma política cultural seria bancar tradutores para a obra do Guimarães Rosa para o inglês. Reunir um grupo de tradutores, porque um só não dá conta. Traduzam *Grande sertão: veredas*. Bem, vocês que são jovens corajosos, abram o *Grande sertão* e leia as 565 páginas. Isso para mim é um ato de coragem, ler *O jogo da amarelinha*, do Julio Cortázar. Leia *Guerra e paz*. É um ato de coragem, transgressor, vai fazer bem para a sua vida, para a sua alma, para as conversas com a namorada. É um assunto de tanto. Já pensou, *Guerra e paz*? Três anos de conversa. Poucos momentos de silêncio e tédio. Chega o tédio, você fala “tem uma

cena no *Grande sertão...*”. É um casamento, uma vida inteira. Quando ele entra nas veredas mortas... sabe por que veredas mortas? Porque alguma coisa vai acontecer. É um lugar sombrio, obscuro. Conta isso para ela.

MILTON HATOUM nasceu em 1952, em Manaus (Amazonas), onde viveu durante a infância e juventude — também morou em Brasília e em São Paulo. Formado em arquitetura, trabalhou como jornalista e foi professor. A sua obra já foi traduzida para doze idiomas e publicada em catorze países. É autor dos premiados romances *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2008). Em 2013, o escritor lançou o livro de crônicas *Um solitário à espreita*.

MEDIADORES

LUIZ ANDRIOLI é escritor, roteirista e jornalista. Publicou o livro infantojuvenil *A menina do circo*, a biografia *O circo e a cidade* e a coletânea de contos *O laçador de cães*. Andrioli mediu os bate-papos com Ana Paula Maia e Antonio Torres.

MARIANA SANCHEZ é jornalista, tradutora e redatora publicitária. Foi mediadora dos encontros com Elvira Vigna e Reinaldo Moraes.

CHRISTIAN SCHWARTZ é jornalista, tradutor e professor universitário. Cristóvão Tezza, Luiz Ruffato e Luiz Alfredo Garcia-Roza foram os escritores entrevistados por Schwartz.

LUÍS HENRIQUE PELLANDA é escritor, jornalista, dramaturgo, roteirista e músico. Publicou o livro de contos *O macaco ornamental* e as coletâneas de crônicas *Nós passaremos em branco* e *Asa de sereia*. Pellanda mediu o encontro com o escritor Sérgio Sant'Anna.

FLÁVIO STEIN é dramaturgo, roteirista e músico. Stein entrevistou o escritor Milton Hatoum.

IRINÊO BAPTISTA NETTO é jornalista, tradutor e escritor. Mediu o encontro com Marçal Aquino.



Imprensa Oficial



BIBLIOTECA
PÚBLICA
DO PARANÁ



ISBN 978-85-66382-08-2



9

788566

382082

>